études et documents balkaniques

5

ASSIMINA STAVROU

TISSUS VALAQUES DU PINDE

5

PARIS, 1982

Les Valaques (comme les appelent les autres populations balkaniques) ou Aromounes (comme ils s'appelaient eux-mêmes), font partie de la branche méridionale de la romanité orientale. Leur origine et leur histoire ont suscité toute une littérature, mais les aspects étudiés habituellement par la sociologie ou l'ethnologie demeurent obscurs. Leur passé et leur culture risquent ainsi de se perdre, car les vieilles traditions disparaissent rapidement.

L'étude d'Assimina Stavrou, faite dans le cadre du séminaire d'Ethnologie de l'Europe du sud-est (de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), aborde un aspect partiellement connu, celui des tissus. Les éleveurs valaques, de même que les Saracatsans d'expression grecque ou d'autres groupes d'éleveurs d'ici ou d'ailleurs, ont developpé un art du tissage d'une richesse remarquable. L'auteur a le mérite d'avoir étudié et enregistré des aspects qui trop souvent sont passés sous silence par d'autres chercheurs; son excellente connaissance du tissage et de ses techniques de même que sa patience pour recueillir le savoir de ces montagnards, lui ont permis de découvrir de nombreux aspects inédits.

L'art des tisserandes valaques du Pinde, tel qu'il apparaît dans la présente étude, est bien plus profond et plus fin que l'observateur pressé le suppose. On trouve dans les pages qui suivent une description complète des techniques, les caractéristiques des divers tissus, leur rôle social, les coutumes qui les accompagnent. Les relations avec l'art populaire grec sont mises en valeur avec finesse.

Paul Henri Stahl

TABLE DES MATIERES

DEUXIEME PARTIE. LES TISSUS

TROISIEME PARTIE.

----- . -----

AVANT PROPOS

L'étude qui suit a pour objet les tissus et spécialement les tissus d'intérieur, dans quelques villages de la Grèce. La recherche s'appuie sur des enquêtes sur place effectuées dans quatre villages de Valaques grecs transhumants, Samarina, Perivoli, Smixi et Avdella qui se trouvent dans le département de Grevena, en Macédoine. Le choix de ces villages tient compte de leur homogénéité et de l'existence de la grande richesse folklorique des populations valaques grecques.

Le but de cette étude est la description de l'art des textiles au point de vue technique, folklorique et sociologique. Il s'agit donc, d'une analyse des textiles dans deux sens: le sens concret (technique, folklorique) et le sens abstrait (comme fait sociologique et de civilisation). Le sens concret comprend tous les éléments palpables, c'est-à-dire les matières premières, les travaux de préparation et d'éxecution, le tissage proprement dit, la destination des tissus, les outils nécessaires, etc. Le sens abstrait est un ensemble d'éléments tirés du domaine du textile liés de manière rituelle à tous les instants importants ou non de la vie de l'homme, en rapport avec les règles religieuses, sociales et le comportement humain.

Les enquêtes sur place ont été effectuées durant les années 1978, 1979, 1980; dans l'habitat de montagne pendant l'été de 1978 et 1979; dans les endroits d'hivernage situés dans les plaines, au Noel 1978 (à Larissa), en mai 1979 (à Larissa - Falani - Tirnavos), en septembre 1979 (à Trikala), en octobre 1979 (à Velestino - Grevena), en janvier 1980 (à Grevena), en février 1980 (à Spilaion près de Grevena).

Parallèlement, pendant ces mêmes années, les éléments recueillis sur place étaient enrichis ou vérifiés par des éléments complémentaires, à chaque fois que cela était nécessaire. Les éléments complémentaires ont été recueillis durant quelques courtes visites effectuées surtout à Grevena. Les enquêtes sur place, ainsi que les courtes visites qui me permettaient de vivre avec les gens ont eu une durée comprise entre un ou deux jours et jusqu'à deux mois.

Le recueil des informations est basé sur le contact quotidien avec les gens; sur l'observation de leur manière de vivre, de travailler et de penser; sur un questionnaire

adressé aux femmes tisserandes et parfois aux hommes, à chaque fois que le questionnaire me semblait constituer la meilleure façon d'apprendre quelque chose; sur des documents photographiques couvrant autant que possible tous les domaines des textiles.

Mon étude a plusieurs parties; la première comprend les chapitres concernant les travaux textiles proprement dits. Cependant, ces travaux, malgré leur but commun, la création des tissus, disposent chacun séparement d'un but immédiat et personnel; par exemple, le filage de la laine vise évidemment au tissage, mais son but immédiat est le pelotage ou le bobinage. Le pelotage à son tour a pour but immédiat l'ourdissage, etc. Ainsi, avant d' arriver au tissage proprement dit, la laine doit passer par différents stades d'élaboration qui constituent les travaux de préparation du tissage. Par conséquent, cette première partie est à son tour divisée en plusieurs chapitres.

Le textile est examiné sous différents angles. Le travail textile des femmes influence parfois l'organisation générale de la vie d'une famille, l'aménagement intérieur d'une maison, les autres domaines des arts populaires (sculpture en bois, ou poésie), la formation des rites religieux et la qualité des relations sociales entre les femmes.

Mais, comme dans la vie quotidienne d'une société toutes les choses s'influencent réciproquement, le textile aussi est influencé par la vie sociale, la religion ou les autres domaines d'art.

A la fin du texte j'ai pensé qu'il serait intéressant de présenter la conception des tisserandes sur le tissage. On a l'habitude de louer les oeuvres tissées et par concéquent leurs créatrices, les tisserandes. Mais cela, à mon avis, constitue le plan superficiel du textile populaire, le dernier résultat d'un contact entre une tisserande et l'art du tissage. D'habitude, le résultat, les oeuvres tissées est très bon. Il nous reste alors à voir si les raisons et les conditions qui ont contribué à ce résultat sont aussi bonnes, ou au moins si elles sont aussi bonnes que le simple spectateur des oeuvres tissées veut le croire.

Pour clore cette brève introduction à l'étude qui suit, je dois aussi éclairer encore un élément. Le système de compter l'épaisseur d'un tissu, mentionné à plusieurs reprises dans les chapitres "le tissage" et "l'analyse des tissus", fils de chaîne/cm ou fils de trame/cm, n'est pas propre aux gens. Il s'agit du système adopté dans le monde entier, pour les textiles industriels. Il

peut être compris facilement par le lecteur averti, étant en même temps minutieux. Comme on verra dans le chapitre sur le tissage, le système propre aux gens est différent, pas assez minutieux, et capable à décrire plutôt la composition de l'épaisseur d'un tissu.

----- . -----

INTRODUCTION

LES ELEVEURS ET LEUR VIE

Avant de limiter chronologiquement le champ d'étude et de présenter le lieu géographique choisi, il m'apparaît nécessaire de donner quelques précisions relatives à l'organisation sociale du groupe, appartenant aux villages enquêtés.

Il s'agit d'éleveurs Valaques transhumants qui suivent jusqu'à nos jours le rythme de vie de leurs ancêtres. Malgré l'envahissement de la civilisation bourgeoise jusque dans les régions les plus éloignées, le désir de s'instruire et la fréquentation des établissements supérieurs, les Valaques ne rompent pas facilement les liens entre eux et leurs traditions populaires. Ils aiment passionnément leur région natale, mais plus encore, ils se considèrent toujours comme éleveurs transhumants.

Ils gardent leur vie traditionnelle, leurs moeurs et coutumes et on voit bien que le passage par les villes ne les a pas touchés essentiellement. Même les jeunes gens jouent encore un rôle organique, bien que limité chronologiquement, dans la société valaque. A côté d'eux, il y a bon nombre de Valaques installés dans les grandes villes qui aiment tout simplement leur région natale, qui viennent dans leurs villages pour passer l'été; leur rôle n'est donc plus organique et ils ont perdu l'âme pure des gens qui sont en contact continu avec la nature.

La profession principale de ces gens, l'élevage des moutons et des chèvres, les oblige à déménager constamment, à deux reprises chaque année, c'est-à-dire, à avoir depuis avril et jusqu'en octobre une patrie-demeure principale dans la montagne et s'habiter d'octobre à avril dans les régions basses, là où la neige n'empêche pas le pâturage. Dans le passé, leur demeure secondaire n'était qu'une tente tissée à la main par leurs femmes.

Le lieu où ces villages passent l'hiver, bien qu'ils considèrent comme une demeure secondaire, c'était la Théssalie centrale, au centre-est de la Grèce (à une distance de 200 km de leurs pays et à une différence d'altitude d'environ 13.000 mètres), ainsi que la région et la ville de Grevena, au sud-ouest de la Macédoine. Les propriétaires bergers de moutons des villages de Perivoli et de Avdella ont comme lieu d'hivernage le village Velestino et les villes de Larissa et de Elasson, tandis que les propriétaires bergers de chèvres ont les régions proches

des villes Argyroupolis et Larissa. Ceux qui n'ont pas de bêtes, ont comme lieu d'hivernage toute la région de Thés-salie, une partie de la Macédoine et de l'Épire et mêmes les grandes villes, comme Salonique et Athènes.

Jusqu'au début du 20ème siècle et même jusqu'à la deuxième guerre mondiale pour les gens de Samarina, la plupart des Valaques grecs de la région enquêtée avaient comme lieu d'hivernage la Yougoslavie et l'Albanie du sud, car les textiles manuels et leur commerce y étaient en pleine prospérité et les frontières actuelles n'existaient pas. Le plus grand centre de commerce de textiles était la ville de Monastir (Bitolia ou Bitolè, en valaque), en Yougoslavie.

Aujourd'hui, ils continuent leur transhumance; leur vie et son rythme sont les mêmes, mais après la deuxième guerre mondiale le lieu d' hivernage est devenu leur demeure principale et ils n'habitent plus des tentes tis-sées à la main. Leur ex-demeure principale d'été est de-venue demeure secondaire, malgré le fait qu'ils continuent de la considérer comme leur pays natal, et qu'ils aiment passionnément cette patrie.

Si les hommes s'occupent des animaux, les femmes ont comme occupation principale -à part le ménage- l'art du tissage. A vrai dire, pour la société des Valaques l'art de tisser constitue le prolongement naturel de l'élevage et il occupe dans la pensée des gens une place égale à celui-ci. Chaque femme, même la plus ignorante, possède des critères esthétiques pour apprécier la beauté d'une oeuvre. A la question "quelle est l'occupation des gens?" leur réponse est nette: "l'élevage et le tissage". Cette situation a déterminé la création d'une coopérative de tisserandes professionnelles à Samarina et à Smixi; les femmes sortent ainsi du cadre d'une occupation domestique pour pénétrer sur le terrain professionnel. Plusieurs femmes de Perivoli et de Avdella pratiquent le tissage professionnel, même si elles ne sont pas organisées en une coopérative.

Cette situation prospère des textiles manuels, en combinaison avec le fait que le rythme de vie et les traditions populaires se gardent essentiellement sans grandes modifications, m'ont poussée à choisir ces vil-lages. Les quatre villages qui constituent l'objet de mon étude groupés dans le département de Grevena, au nord-ouest de la Grèce. Leurs dénominations sont les suivantes: Samarina (1750 m d'altitude), Perivoli (1340 m d'altitude), Smixi (1150 m d'altitude) et Avdella (1400 m d'altitude)[1]. Ce sont les seuls villages valaques

transhumants du département[2]. Il faut préciser qu'il y a encore un village valaque dans ce département, Kranéa ou Krania (ou Vlahokrania, selon l'expression locale), mais il n'a pas été inclus dans cette étude, car la différence d'environ 600m d'altitude oblige les gens à être en même temps éleveurs et cultivateurs. Ainsi, les textiles ont-ils acquis des éléments propres aux groupes agricoles, parfois fortement différents de ceux des groupes d'éleveurs. Par conséquent, la fonction sociale des textiles et les rites qui s'y rattachent sont différents.

Les quatre villages avaient des relations étroites les uns avec les autres comme par exemple celles de mariage. Par contre, ces relations étaient exceptionnelles avec les habitants d'autres villages.

Cette poésie populaire est caractéristique:

- Une jeune fille de Samarina
  et un homme à la mine fière de Perivoli,
  les deux, tous les deux, discutaient
  et se confessaient le grand secret:
  -Allons jeune fille nous marier
   et d'aller vers notre région,
   là où l'oiseau chante pendant l'été
   et le perdrix pendant le printemps.

Aujourd'hui, cette règle endogamique n'est pas aussi stricte, surtout pour les jeunes gens et les jeunes filles qui travaillent dans les grands centres urbains ou qui fréquentent des établissements supérieurs. Cette situation de même que l'hivernage dans les endroits situés dans les plaines et les rapports commerciaux avec les voisins, ne sont pas restés sans conséquence sur l'art de tisser.

Ces influences extérieures concernent les techniques mais aussi les besoins auxquels le tissage doit répondre. Or, comme ces besoins étaient reglés par la haute altitude de leur pays natal et par la nécessité du déménagement, on comprend que des différences techniques se manifestent lorsqu'on change le mode de vie.

Malgré tout les éléments textiles n'ont pas subi des influences importantes, à cause de la vie isolée des Valaques. Les influences nouvelles concernent le système de compter l'épaisseur d'un tissu; "le kefali et la metrissia" (voir le chapitre "le tissage");quelques recettes de teintures végétales ou de préparation des plantes utilisées pour teindre; des mots pris au commerce, comme par exemple les dénominations des fils en coton, utilisés dans le tissage de quelques catégories de tissu; la dénomination des matières premières de la

teinture chimique et certaines sortes de tissu (flocate ou velentja par ex.); quelques coutumes; quelques formes d'organisation décorative.

L'homogénéité éthnique et sociale de ces quatre villages s'observe aussi dans l'art du tissage, sans exclure pour autant les différences. Tout d'abord, il faut classer ces quatre villages en deux groupes. Le premier comprend Samarina et Smixi et le deuxième Perivoli et Avdella. Les différences concernant la sociologie, le fonctionnement et le comportement social tiennent compte de cette division. Chaque groupe présente la même cohérence au point de vue sociologique, sans que cela puisse signifier qu'entre les deux groupes les différences sont grandes. Cette cohérence peut être expliquée par le fait que les villages ne sont pas éloignés les uns des autres. Ainsi, la distance Samarina-Smixi est d'environ 14 km et Perivoli-Avdella de 7km. Les relations sociales sont donc intenses dans chaque groupe.

Cependant, les éléments qui concernent les techniques du tissage ainsi que quelques dénominations, sont indépendantes des groupes précités. On pourrait dire que ces différences sont plutôt propres aux voisinages et aux familles d'un village et non pas à chaque groupe. D'ailleurs, cette indépendance et cette différence de technique est naturelle, car chaque tisserande, après quelques années d'expérience, est capable d'inventer ou de créer de nouveaux éléments qui donnent par conséquent du relief à son entourage, car il s'agit d'éléments palpables qui peuvent être vite acceptés.
D' autres éléments ne sont pas une affaire de famille ou de voisinage, mais de tout un village. Ces éléments sont presque toujours en rapport avec les croyances et il est donc naturel qu'elles empêchent la pénétration de nouvelles inventions.

Il est intéressant de mentionner un évenement que j'ai observé à Perivoli. Un matin, je suis allée visiter une tisserande. Après avoir discuté quelque temps avec elle, sa fille m'avait gentiment proposé de me présenter d'autres tisserandes parmi ses parents. En effet, ce jour-là j'ai visité quelques maisons de la famille et j'ai fait des photos comme toujours. Comme je m'intéresse beaucoup aux détails, j'ai fait des photos d'un même dessin dans différentes maisons apparentées, en pensant qu'il y avait des différences entre les détails et les couleurs des dessins. Rentrée à Salonique et après avoir développé le film, j'ai remarqué que trois photos présentaient presque le même dessin, avec le mot "salut" en grec, tissé au milieu.

Cela peut-être ne serait pas très significatif, si le mot de chacun des trois dessins était correctement écrit. Mais le mot salut, "hairetê" en grec s'écrit avec -ai, tandis que le mot tissé sur les trois dessins était écrit avec -e, "heretê".

Entre les variantes des diverses techniques, il serait intéressant de mentionner deux des plus importantes qui concernent le tissu coutil et le tissu flocate. Le coutil a plusieurs enfilages et pédalages. On dirait que chacune des différentes manières de tisser le coutil est propre à chaque village. Pourtant, il ne s'agit pas de manières propres à chaque groupe, mais plutôt à chaque tisserande ou à chacune des tisserandes de chaque famille, comme on l'a déjà dit. Car mis à part l'événement précité, en demandant à une tisserande l'analyse du coutil, elle répond la plupart du temps "...nous le tissons ainsi..." Avec cette phrase elle peut bien sûr représenter la façon dont le coutil est tissé dans un village entier, mais cette phrase représente aussi sa petite société formée par ses amies. Mais comme l'amitié est en rapport avec la distance rapprochée des maisons et comme les familles des maisons voisines sont apparentées, (situation fréquente jusqu'à la 2ème guerre mondiale), la phrase ci-dessus indique aussi les tisserandes d'une même famille. Parallèlement, dans le même village, j'ai remarqué quelques petites différences entre un coutil en train d'être tissé et un autre.

La flocate (floucată en valaque) aussi présente une particularité. Son épaisseur dépend de l'altitude du village, ainsi que de la conscience professionnelle des tisserandes. Par exemple, à Samarina (1750 m), à Perivoli (1340 m) et à Avdella (1400 m), entre deux trames flocos sont inserrées trois à quatre trames régulières, selon la qualité désirée. (Trois trames régulières, pour les flocates destinées à l'accomplissement des besoins vitaux des gens). Par contre à Smixi, (1150 m), entre deux flocos sont inserrées quatre trames régulières, car l'altitude et le climat n'exigent pas la même épaisseur. D'autre part, parmi les quatre villages, seulement les tisserandes de Smixi inserrent trois trames régulières, quand il s'agit d'une flocate à vendre. Dans les quatre villages, les tisserandes éliminent au contraire une trame flocos par les flocates qui seront vendues.

Ces variantes techniques sont dues aussi à un autre fait. Tout d'abord, parmi les quatre villages enquêtés, Samarina et Smixi disposent chacun d'une coopérative professionnelle de tisserandes. La coopérative de Sama-

rina date de plusieurs années, tandis que celle de Smixi date d'environ un an. Par conséquent, la coopérative de Samarina dispose déjà d'un nombre fixe de clients fidèles, tandis que la coopérative de Smixi s'efforce encore de gagner sa clientèle. Sanarina et Avdella, villages plus riches que les autres, sont plus perméables aux influences de la civilisation bourgeoise, tandis que à Perivoli les traditions étant encore importantes, on a commencé à adopter des éléments nouveaux.

La présente étude a comme cadre chronologique l'époque actuelle; ceci ne nous empêchera pas de décrire parfois les éléments "morts", mais encore assez importants et qui aident à mieux comprendre le caractère des gens et par conséquent leur goût pour les textiles. Car ce groupe valaque a su respecter sans grandes modifications ses traditions, comme il a su adopter en principe les meilleurs éléments de la civilisation citadine.

Les gens sont en général intelligents, travailleurs, persévérants et, chose surprenante, le nombre de jeunes gens cultivés, possédant un diplôme ou fréquentant des établissements supérieurs d'enseignement est grand. Néanmoins, ces mêmes jeunes garçons et filles, sans distinction, respectent leurs traditions. Ainsi j'ai pu observer des jeunes filles diplômées en train de faire des travaux traditionnels, sales et fatigants, comme par exemple laver la laine ou drousser.

Par l'expression "éléments morts" je désigne des éléments textiles sans rôle fonctionnel, sur le plan matériel, mais qui sont encore "en vie" dans la pensée et la mémoire des gens. Même les jeunes gens montrent une nostalgie évidente à chaque fois qu'on cite une coutume ou une tradition disparue. Mais la civilisation citadine avec son rejet des influences superstitieuses ou religieuses empêchent la renaissance significative de la plupart des éléments. Cependant, ces dernières années, on déploie un effort réel pour faire revivre des éléments depuis longtemps morts. Evidemment, cet effort a pour but d'empêcher la disparition complète de quelques coutumes. Mais dans une pareille renaissance les gens ne participent pas corps et âme, mais imitent tout simplement la coutume du passé. Par exemple, dès l'instant où les gens ont considéré l'endroit de l'hivernage comme leur demeure principale, la célebration des mariages a cessé petit à petit de se dérouler dans le pays natal. On se marie donc loin de l'ambiance matérielle et morale, traditionnelle. Mais, ces dernières années plusieurs jeunes gens ont célebré leur mariage à la montagne, avec tous les éléments et les rites traditionnels.

Les femmes questionnées durant l'enquête n'étaient pas seulement des vieilles, mais des femmes de tous les âges. Même des jeunes tisserandes ayant 30 ans environ, connaissent parfaitement les éléments textiles actuellement éteints. Elles peuvent préciser à chaque fois que cela est nécessaire, que "...autrefois ceci se passait ainsi...".

Evidemment, des éléments se perdent avec le temps, mais cette perte n'est pas importante. Néanmoins, à la longue, la disparition du tissage me paraît prévisible. Cet art est pratiqué et guidé surtout par des femmes d'un âge moyen. Une fois ces femmes trop vieilles ou mortes, presque aucune autre femme ne continuera la pratique du tissage, pour deux raisons:

a) Aujourd'hui, cet art n'est plus obligatoire pour les femmes; ainsi les jeunes filles ne sont plus obligées de tisser leur dot. Elles tissent encore, non par obligation, mais parce qu' elles sont incitées au tissage par leurs mères qui, elles-mêmes, tissent encore non plus parce qu'elles sont vraimment obligées, mais parce qu'elles ont appris qu'une femme capable et habile est une femme qui tisse, et surtout parce qu'elles tiennent toujours compte de l'avis des autres. Le groupe des femmes forme une société qui condamne ou loue le comportement et le savoir faire de chacune.

b) ces femmes qui tissent encore par fidélité à la tradition et par attachement à leur propre manière de vivre, sont celles qui connaissent plus ou moins les techniques textiles et par conséquent celles qui guident les jeunes filles et les jeunes femmes.

LES BERGERS ET L'ELEVAGE

L'élevage, profession principale des Valaques transhumants, est favorisé par le climat et l'altitude de leur pays natal, avec des pluies fréquentes, des températures basses, des pâturages de bonne qualité. Même pendant l'hiver les éleveurs fournissent à leurs bêtes une nourriture continue et complète. En plus, ils ont bénéficié de l'aide de l'Etat, qui leur accorde des facilités particulièrement pour le transport des bestiaux pendant la transhumance.

La descente vers les plaines commence fin août-début septembre. Le départ de toutes les familles dure environ un mois. A la fin du mois de septembre, seuls quatre ou cinq gardiens restent au village. Cependant, ils sont aussi des Valaques transhumants.

La date du départ dépend des facteurs suivants: a)la tendance générale d'aller vers les centres plus ou moins grands, tendance qui oblige les gens à habiter plus longtemps les endroits d'hivernage; b) le début de l'année scolaire et c) les besoins des bêtes.
D'après ce qu'on m'a raconté, auparavant il y avait une école primaire dans chaque village, où les écoliers suivaient les cours en septembre-octobre et en avril-mai-juin. Mais, il y a deux ans, le nombre des écoliers étant trop petit on a cessé les cours dans les habitats de montagne. Pour les familles de bergers et surtout de propriétaires-bergers, la descente dans les plaines est due aux besoins des bêtes. En effet, vers la fin du mois d'août, ou au début du mois de septembre les brebis accouchent. Les bergers préfèrent se trouver alors dans les endroits d'hivernage, car la sécurité est plus grande, surtout au point de vue de la médécine vétérinaire.

Autrefois, la descente commençait à la mi-octobre, mais les réponses qui m'ont été données diffèrent quant à la date-limite de la descente, ainsi que de la remontée à la montagne. Naturellement, il est impossible de trouver la vraie date parmi un tas de différentes réponses. Pourtant, l'avis de G.Ntontos-G.Papathanassiou[3], me semble intéressant et logique, par rapport à l'instinct religieux très dévéloppé, parmi les villageois en général. "...Auparavant, les comptes-rendus de la commission ecclésiastique sur les dépenses et les revenus, avait lieu le jour de St Démètre, le 26 octobre. Tout de suite après, les familles étaient prêtes à déménager aux endroits d'hivernage......actuellement, à cause des éléves qui doivent aller dès le premier jour à l'école, cette vieille coutume est obligatoirement disparue......le compte-rendu de la commission ecclésiastique a lieu le 8 septembre".

A Samarina et à Smixi, le départ avait lieu à la fête de St Démètre et le retour en avril, après la fête de St Georges, car d'après ce qu'on m'a dit, pendant ces deux fêtes se réalisait le "relèvement des bergers". Alors, les bergers d'hiver de chaque tselnicat[4] finissaient leur contrat et les bergers d'été étaient engagés. La fin et le renouvellement des contrats des bergers avait un caractère de fête et le tselnic offrait en leur honneur un banquet dont tous les plats étaient à base de viande. Aujourd'hui, cette fête n'a plus la même importance car, selon l'explication donnée par les gens, "la viande n'est plus une nourriture rare, comme elle était auparavant. Puisque il n'y a pas de fête sans ripaille exceptionnelle, on ne fête

plus..." Auparavant, il y avait plus de bergers que de travail, les salaires étaient bas et la fête avait comme but d'honorer les bergers. Aujourd'hui, il y a du travail et pas assez de bergers[5]. Actuellement le changement des bergers se réalise dans les endroits d'hivernage.

Après la deuxième guerre mondiale, l'entrée dans le pays natal avait lieu le même jour pour toutes les familles, réunies d'abord à l'extérieur du village. La date était fixée d'avance par la communauté villageoise et chaque violation prématurée de cette date était jugée par un tribunal officiel, car tous les bergers devaient avoir les mêmes droits sur l'herbe et les pâturages. Aujourd'hui, après la transformation des tselnicats en sociétés de bergers-propriétaires de bestiaux, toute la région de Samarina et de Smixi se divise chaque année en quartiers nommés "vakoufia" ou "vakoufica" en grec, et "vàcuf" en valaque[6], dont le nombre correspond au nombre des tselnicats. Avant l'entrée dans le pays natal, on tire au sort les terres et chaque tselnicat a le droit de mener paître ses bestiaux seulement dans son quartier. Parallèlement on laisse toujours une terre libre qui n'est attribuée à personne. Là, celui qui est rentré prématurement (pour une raison ou pour une autre) peut mener paître ses troupeaux, avant le tirage au sort. Il y a aussi une terre appartenant à l'église de Ste Paraskevi[7] à Samarina, qui reste à l'écart du tirage au sort annuel. Cette terre est destinée au pâturage des bestiaux appartenant à l'église de la Sainte. En général, la violation des lignes-frontières entre les départements par des tselnicats étrangers est punie d'amendes.

A Perivoli, on ne tire pas au sort la terre, car, selon l'explication donnée, le village dispose de beaucoup de terre, plus que les autres villages de la région, (environ 14.400 arpents). Le pâturage est donc suffisant.

La montée se déroule en général vers la fin du mois de mai ou du juin, pour les familles qui ont des enfants d'âge scolaire. Autrefois, le jour du retour dans le pays natal était un jour de fête. A Perivoli, on chante encore durant le transfert des bestiaux et des familles avec les voitures vers le pays natal, une vieille chanson intitulée Panagiotopoula[8]:

-- Nous sommes le 12 mars, nous sommes le 15 avril.
Les Valaques sortent en pleine montagne, les femmes Valaques aussi
et les moutons avec les clochettes d'argent.
Mais les moutons de Panagiotis ne sont pas apparus.
Ils paîssent seuls dans la vallée, sans bergers,
sans être tondus ni traits.

Quelques années auparavant, tous les ménages disposaient de plus ou de moins de bestiaux. Evidemment, il y avait quelques familles riches, qui disposaient d'un grand nombre de bêtes. Une telle famille, qui n'était pas seulement composée de parents et d'enfants, mais aussi de grands parents, de belles-filles et de petits-fils et filles, s'appelait tselnicat en valaque et tseligato en grec. Le chef de la famille concentrait sur lui le respect, l'estime et l'obéissance des autres éleveurs et avait un rôle organique social et politique dans le groupe.

Aujourd'hui, l'articulation des professions a changé, mais sans contre-coup essentiel pour la vie folklorique et traditionnelle. Le tselnicat n'a plus le caractère important d'autrefois, mais signifie tout simplement de propriétaires-bergers disposant de plus de bêtes que les autres. Ces propriétaires-bergers ont gardé l'institution du tselnicat sous la forme d'un ensemble de bestiaux, mais son articulation intérieure est celle d'une société privée. Ainsi, le sens actuel du mot tselnicat signifie un regroupement d'animaux appartenant à diverses familles en un troupeau commun, dans le but de collaborer et de subsister en commun, afin d'obtenir une meilleure production et d'exploiter les produits d'élevage.

Chaque propriétaire-berger peut participer au tselnicat de son choix, ou cesser d'appartenir à ce tselnicat. Cela peut être effectué seulement deux fois par an, le jour de St Démètre et le jour de St Georges. A ces deux dates on règle les comptes du tselnicat pour la période d'été ou pour la période d'hiver. On voit donc survivre, malgré les innovations, les anciennes coutumes.

Les propriétaires-bergers appartenant à un tselnicat ont les mêmes droits et les mêmes devoirs et bénéficient tous les gains réalisés. Souvent, le tselnicat prend le nom du tselnic si celui-ci dispose de plus de bêtes que les autres propriétaires ou s'il est capable de diriger une société. Dans ce dernier cas, sa place dans la société fermée du village est la même que celle du tselnic d'autrefois.

D'après L.Arseniou[9], les propriétaires-bergers d'un tselnicat se divisent en trois catégories, selon le nombre de bêtes dont chacun dispose[10].

1) Le tselnic, (en valaque) ou tseligas (en grec) est celui qui dispose de plus de 500 bêtes, ou celui qui a le plus grand nombre de moutons, ou celui qui ne dispose peut-être pas d'un grand nombre de bêtes mais qui est le plus apte à entretenir le tselnicat;

2) le smihtis (mélangiste) a plus de 300 bêtes;
3) le berger (picourar en valaque) a environ 100 bêtes.

Dans ce même livre de L.Arseniou (page 36), on découvre aussi l'évolution du tselnicat; "...le tselnicat est dans sa première forme une union d'économie fermée. C'est-à-dire, on s'intéresse seulement à l'entretien des bestiaux, pour la production commune. Un peu plus tard, on échange les produits du tselnicat avec du blé, des légumes, de l'huile, du vin, etc. Dans sa forme actuelle, le tselnicat est un commerçant; il vend au comptant...".

Il est intéressant de souligner le sens du mot berger non propriétaire des bestiaux. D'après L.Arseniou (page 34), le berger s'appelle capatsarei[11] chez les Valaques grecs en général. Cependant, à Samarina, ce sens était en valeur autrefois, car très souvent, les gens demeurant à basses altitudes venaient travailler chez les propriétaires-bergers comme employés bergers. Aujourd'hui, cette institution n'existe plus et le mot désigne tout simplement les habitants des villages voisins, non valaques.

Autrefois à Perivoli, on appelait Fârsiarotsi les Albanitovalaques employés comme bergers, qui vivaient près du tselnic avec leurs familles. Ils habitaient des cabanes en bois et en feuilles de hêtre, enduites à l'intérieur de terre cuite.

A part le mot tselnicat il y a le mot "fàlcarè" (ou "fàlcàri"), qui signifie aujourd'hui le tselnicat dont l'ancien sens était "groupement de bestiaux appartenant à des propriétaires-bergers différents, sans former un tselnicat dans le sens actuel". La fàlcarè est donc la forme précédente du tselnicat. Le sens actuel du mot signifie "l'union des propriétaires bergers en tselnicat". Le même sens ou presque je le trouve dans le livre de Keramopoulos[12]: "...c'est la tribu, la parenté errante avec tous ses bestiaux, ayant comme guide le tseligas..." Cependant, la signification donnée par D.Papanikolaou[13] est la suivante: "...c'est la compagnie qui lie les bergers entre eux...", "...d'où la question habituelle, avec qui fàlcarises-tu?"[14]

Aujourd'hui, comme on l'a déjà dit, et comme on peut comprendre par les définitions ci-dessus, les mots fàlcarè et tselnicat semblent être identiques. Pourtant, dans les villages en question, le nom tselnicat garde toujours l'ancien sens du mot. Les gens se servent du mot fàlcarè exclusivement pour exprimer le tselnicat-commerçant, tandis que les Valaques grecs d'autres régions, ainsi que le reste des bergers, se servent du mot

tselnicat. (D'après D. Keramopoulos, D. Papanikolaou).

A part les produits alimentaires basés sur l'élevage, la laine a une place importante. L'appréciation que les Valaques transhumants ont pour elle est plus grande, car la laine est utile de façon immédiate à travers les profits réalisés dans les ventes et médiate par l'utilisation de la laine dans le ménage. Le climat des montagnes fréquentées par les bergers les oblige à porter notamment des vêtements en laine. Dans le passé on utilisait aussi d'autres fibres comme le coton, la soie, le lin, mais seulement dans la broderie et jamais dans le tissage.

Il est intéressant de signaler ici une chanson populaire recueillie par E. Zakhos[15]. Le chant, triste, est attribué aux transhumants en général. Bien qu'il n'ait pas été rencontré dans mon enquête, je le cite car il exprime clairement les soucis des bergers pour leurs bestiaux en même temps que pour leurs familles. Un jeune berger parti chez lui chercher du pain, revient vers la bergerie mais en route il rencontre la mort, venue prendre son âme. Ils luttent et vers la fin de la lutte, le berger vaincu, gémit:

-- "...Lâche-moi Mort, je t'en supplie, laisse-moi vivre encore,
car mes moutons sont à tondre, mon fromage à peser,
car ma femme est très jeune, elle ne mérite pas le veuvage,
car mon enfant est tout petit, être orphelin ne lui sied pas...".

LA MAISON ET LES TISSUS.

La production textile manuelle concerne aujourd'hui essentiellement l'habillement de la maison. Il faut donc connaître la place et l'utilisation des tissus dans la maison.

Dans chaque village, les maisons se divisent en trois catégories, selon la qualité sociale de leurs propriétaires. A la première catégorie appartiennent les maisons dont les propriétaires sont encore transhumants. Il s'agit des bergers, propriétaires ou employeurs, des épiciers, des vendeurs de fruits et de légumes, des propriétaires des cafés et de café-restaurants ou de café-restaurant-boucheries", du propriétaire du kiosque à journaux, du couturier, des bûcherons, et du prêtre de l'église. Ces maisons peuvent être appelées traditionnelles et forment

la plus grande partie des maisons de chaque village.

Les matériaux de construction dépendent de l'époque à laquelle les maisons ont été bâties. Celles construites juste après la deuxième guerre mondiale sont en bois et en pierre. Un peu plus tard, la brique devient le matériel le plus important, mais le plafond et le plancher sont toujours en bois. Cependant, parfois, le plancher de la pièce qui sert de cuisine est en terre battue. Depuis la dernière décenie les murs sont toujours en briques et le bois est remplacé par le ciment. On se sert du bois seulement pour les cadres des fenêtres, des portes et parfois pour les plafonds.

On reconnaît un seul plan de construction avec quelques variantes. Le plan de base comporte une première pièce formant une sorte de vestibule. A gauche et à droite il y a deux autres pièces, l'une qui sert de salle de reception, l'autre de cuisine pendant la journée. Durant la nuit les trois pièces peuvent servir de chambres à coucher.

On y voit les lits, la table, quelques chaises, les ustensiles de cuisine, le métier à tisser et depuis quelques années le réfrigérateur, le poste de radio, la télévision et la cuisinière à gaz ou éléctrique. L'armoire était absente dans les maisons traditionnelles. Pourtant, ces dernières années, on y trouve parfois des armoires. Pour les ranger et les protéger, les gens plient et empilent les tissus les uns sur les autres dans un coin de la pièce qui sert d'entrée, ou de salon et les recouvrent d'un vieux tissu sans valeur.

La décoration intérieure des maisons est composée presque exclusivement de tissus qui habillent la maison. Cet habillement de la maison varie selon la saison, la qualité du jour (jour ordinaire, jour férié), la célebration d'un mariage. Les deux premiers facteurs sont indépendants du troisième et ils sont inséparablement liés entre eux.

Pendant l'été et les jours ordinaires, les lits sont couverts soit de mi-bahto, soit de mallinosentono et de karameloti, soit de tissus à carreaux. Juste devant le lit et sur le sol, il y a un tissu soit en flocate, soit en bahto, soit brodé sur métier. (Voir le chapitre "l'analyse des tissus").

Sur le lit, là où l'on pose sa tête pour dormir, on place pendant la journée un coussin de tissu brodé sur métier. Sur le mur, au-dessus et dans le sens de la longueur du lit, on accroche un petit tissu brodé sur métier.

Le couvre-lit, le coussin, le chemin de sol devant le lit, et le tapis accroché au-dessus du lit forment un

ensemble d'accessoires du lit, inséparablement liés.

Dans chaque pièce de la maison, à l'exception de l'entrée, les lits vont de pair. Ils sont toujours placés face à face, de part et d'autre d'une table ou de la cheminée. La table est recouverte de n'importe quelle nappe, tandis que la cheminée est toujours recouverte d'un couvre-cheminée en tissu brodé sur métier. Dans la pièce d'entrée, juste en face de la porte il y a en principe soit un lit avec tous ses accessoires textiles, soit une sorte de placard, pour le rangement des tissus ménagers.

Sur le sol de chaque pièce de la maison, on étend des tapis en flocate ou en bahto. En outre, juste devant les portes vers les pièces latérales, ainsi que devant la porte d'entrée à l'extérieur et à l'intérieur de la maison, il y a de tout petits tapis en tissu flocate, pour s'essuyer les pieds.

L'habillement de la maison des jours ordinaires comporte en principe des tissus usés. Pendant les jours fériés l'habillement reste le même, mais on remplace les tapis de sol par des tissus brodés sur métier et les tissus précités, par des tissus identiques mais neufs. L'habillement des maisons des couples récemment mariés présente un aspect tout à fait différent. Les jours ordinaires, comme les jours fériés, en hiver ou en été, la maison est revêtue de tissus brodés sur métier ou de flocates neuves aux couleurs éclatantes. Il s'agit du prolongement naturel de la coutume selon laquelle la jeune mariée est obligée d'exposer sa dot la veille de la célebration de son mariage. La célebration faite, dès le lendemain le couple reçoit chez lui les gens qui viennent les feliciter et voir le nouveau foyer. Durant toute l'année qui suit, la jeune mariée est obligée de garder chez elle une atmosphère de fête.

A l'exception du réfrigérateur, de la cuisinière et des postes de radio et de télévision, il y a une remarquable absence d'objets étrangers dans le ménage traditionnel valaque de Grèce.

A la deuxième catégorie appartiennent les maisons dont les propriétaires sont d'une part installés dans les villes, mais cette installation a eu lieu il y a peu de temps. Dans de tels ménages, seul le père de la famille est essentiellement absent tout l'été, à cause de son travail. Sa famille habite le pays natal régulièrement, de juin à septembre. Cette sorte de maison est en principe reconstruite sur les fondations de la maison paternelle, ou à côté d' elle, ou bien il s'agit d'une transformation

de la maison paternelle-même. En tous les cas, le plan de la maison est basé sur le plan de la maison traditionnelle.

L'habillement textile des maisons appartenant à cette catégorie est en général le même que pour les maisons traditionnelles. Mais les facteurs précités qui dominent l'habillement n'ont pas une très grande valeur. Tout d'abord, les gens installés dans les villes ne mènent plus une vie traditionnelle. Leurs familles deviennent aussitôt des familles bourgeoises. Cela comporte évidemment quelques nouveautés, pour le village traditionnel. Les maisons de la deuxième catégorie s'enrichissent à l'intérieur d'une décoration plus soignée. Cela veut dire que, parallèlement à la construction des maisons qui est meilleure, l'intérieur dispose de meubles citadines comme par exemple une armoire, un canapé, des fauteuils, des bibelots, des cadres aux murs. Parfois, on rencontre des appareils éléctriques comme le chauffe-eau. Dans cette catégorie, plus les maisons sont soignées, plus l'habillement textile est pauvre. On remarque l'absence essentielle de beaux tissus brodés sur métier. Ces tissus, considérés comme les plus précieux, (voir chapitre "l'analyse des tissus"), sont en général gardés et utilisés pour les maisons des lieux d'hivernage. Dans le pays natal on se sert de tissus usés et moins précieux. Même pendant les jours fériés, on porte attention autant à la propreté des tissus, qu'à la qualité du tissu lui-même. Cela constitue une différence fondamentale, car dans une maison traditionnelle la propreté est inséparablement liée avec la qualité des tissus. On pardonne plus facilement un peu de poussière dans la maison, ou sur un tissu usé de chaque jour, que de la poussière dans la maison ou sur un tissu précieux, les jours fériés.

Dans les dernières années, il y a une tendance parmi les gens bien installés dans les grands centres et qui ne reviennent au pays natal que pour passer quelques jours de vacances pendant l'été, à se séparer pratiquement du reste des membres de leur famille et à construire de nouvelles maisons privées. Une telle construction est naturellement dominée par l'esprit bourgeois. Ainsi, on doit classer ces maisons dans une troisième catégorie.

L'architecture est moderne, tandis que l'intérieur est organisé selon la règle à la mode "estimation des oeuvres manuelles de la belle époque ancienne". Ainsi, le style de la décoration intérieure est toujours le style paysan et les tissus étendus partout forment plutôt un petit musée, qu'une maison. Ces tissus sont l'ensemble

de la dot pour les femmes, ou d'un héritage pour les hommes.

Les matériaux de construction sont les briques et le ciment; la présence du bois est aussi considérable. L'aménagement intérieur est bien étudié, parfois par un architecte, selon les besoins modernes des gens. L'utilisation des tissus dans la maison ne suit aucune des règles qui dominent les maisons traditionnelles. Pourtant il y a quelques tendances communes pour toutes les maisons semblables. Tout d'abord, le grand lit est la seule pièce décorée avec des tissus et elle est beaucoup plus garnie de tissus que les autres maisons. Les tissus les plus aimés et les plus précieux sont ceux brodés sur métier. Ce sont les tissus les plus beaux qu'on peut trouver dans un village, car ce sont presque toujours des pièces de dot, tissées depuis longtemps.

Même pendant les jours ordinaires, le lit est vraimment recouvert de tissus brodés sur métier. On voit aussi des tapis, des chemins de sol au-dessus des tapis, des couvre-lits, des coussins et même parfois des tapis accrochés au-dessus du lit ou du canapé, encadrés d'un cadre simple en bois, ou d'un cadre en platre doré, dentellé.

Ce type de décoration intérieure prête à trois explications; le désir de possèder une résidence secondaire à la campagne, de style paysan, très à la mode; décorer la maison de beaux tissus précieux dont on ne peut pas se servir dans la décoration de la résidence principale de style moderne, ou européen; un renouveau d'appréciation des gens pour les objets manuels campagnards. Dans ce cas, le tissu brodé sur métier est le plus estimé à cause de sa beauté et du travail manuel très dur qu'il exige.

Dans les maisons de cette catégorie, le reste des pièces garde parfois son style paysan, mais l'habillement textile est pauvre.

------.------

PREMIERE PARTIE. LA TECHNIQUE DE TRAVAIL

LES OUTILS DE TISSAGE

Dans ce chapitre on analyse les outils du tissage, en les énumérant suivant leur ordre d'utilisation et en les classant par rapport à leurs qualités et aux relations qui s'établissent entre eux.

Les outils, classés dans leur ordre de leur utilisation, sont les suivants: les ciseaux, le battoir, la carde (ou la carde mécanique), la quenouille, le fuseau, la lanterne, le rouet, le dévidoir, la tournette, le métier à tisser, la navette et la canette.

CLASSIFICATION DES OUTILS.

Chaque outil est utile au tissage manuel, mais ils ne sont pas tous et toujours nécessaires. Ainsi, quelques-uns bien que utiles, peuvent être remplacés par d'autres outils ou objets dont la forme se rapproche de celle des outils authentiques. Chacun a une forme en rapport avec sa fonction. Par exemple, le battoir peut être facilement remplacé par un autre instrument ou objet se rapprochant de la forme d'un battoir, tandis que le métier à tisser ou le rouet, uniques en leur forme, ne peuvent pas être remplacés. Quelques instruments, dont l'importance dans la pensée des gens est grande, ne peuvent pas être remplacés malgré leur forme simple.

Une autre classification peut être envisagée:

Groupe A	Groupe B	Groupe C
la carde	les ciseaux	la quenouille
le rouet	le battoir	le fuseau
le devidoir	la canette	la tournette
la lanterne		la navette
le métier à tisser		

Le groupe A comprend les instruments qui ne peuvent pas être remplacés et qui par conséquent ils sont utiles et indispensables en même temps. Le dévidoir présente une particularité; opposé à la tournette par rapport au travail qu'il fournit, il devrait suivre et accompagner la tournette et être placé dans le groupe C. Il est utile et indispensable car le mouvement de rotation partagé par deux femmes en cas de remplacement de la tournette (voir plus loin), est entièrement supporté par la femme qui produit la chaîne et devient ainsi un travail fatiguant.

Le groupe B comprend des instruments auxquels peuvent facilement se substituer d'autres instruments ou objets dont la forme et les dimensions se rapprochent de la leur.

Le groupe C comprend des instruments qui peuvent être remplacés, dont le remplacement est soumis à des conditions techniques et morales. Les conditions morales rendent le remplacement impossible. Pour la quenouille et le fuseau le remplacement est accompagné de conditions morales; la tournette et la navette obéissent à des conditions techniques.

La quenouille, bâton dont la destination est de supporter les flocons de laine, pourrait être remplacée par n'importe quel autre bâton mais, étant devenue un symbole féminin ce bâton est créé comme quenouille et ne peut pas être autrement utilisé, ni remplacé. Cette même règle n'est peut-être pas aussi stricte pour le fuseau, car le fuseau n'est pas un instrument aussi coûteux que la quenouille et d'autre part il est toujours accompagné par la lanterne.

La tournette peut se substituer à n'importe quel système muni de deux supports ayant entre eux une distance légèrement plus grande 16 que le grand diamètre d'une ellipse absolue, formée par la chaîne des fils enroulés. Cette distance est la seule condition nécessaire exigée, car une distance inférieure aurait pour conséquence la sortie de la chaîne par les deux supports et le mélange des fils entre eux, dès la première remise du fil. La chaîne des fils est placée autour de ces supports. Le mouvement de rotation supporté par la tournette est maintenant accompli par les mains de la tisserande qui pelote la chaîne de fils. Il serait peut-être intéressant d'ajouter que partout en Grèce, surtout dans les grandes villes où la tournette 17 est un instrument rare, le pelotage d'une chaîne de fils est fait par deux femmes, l'une pelotant, l'autre déroulant la chaîne enroulée autour de ses mains tendues. Le mouvement de rotation est entrepris par les deux femmes, c'est-à-dire qu'un demi mouvement des mains de l'une est accompagné d'un demi mouvement de l'autre. La navette est le seul instrument qui peut être dans certains cas inutile et dans d'autres utile et nécessaire. Cela veut dire que dans le tissage des kilims elle est tout à fait inutile, car chaque duite est constituée de plusieurs trames de couleurs différentes. Dans le tissage de flocate elle est à moitié utile; la trame régulière se fait à la navette, tandis que la trame flocos constituée de plusieurs trames de même ou de différente

DESCRIPTION DES OUTILS.

Les ciseaux: se présentent comme des ciseaux communs ayant les dimensions d'environ 30X10cm.

Le battoir: est un gros bâton de bois, d'une longueur de 70 à 80 cm environ, divisé en deux parties, selon la grosseur du bois et l'utilisation de chaque partie. Malgré cette division, l'instrument est fait d'un seul morceau de bois. La première partie a une longueur de 50 cm environ et un diamètre de 4 à 5 cm et forme l'anse du battoir. La deuxième partie, de 20 à 30 cm de longueur, a une surface de bois de 15X4 cm et constitue le bout avec lequel on bat la laine. Les coins de l'instrument sont arrondis au point qu'on ne distingue pas bien s'il s'agit d'un cube ou d'un cylindre.

La carde: était formée autrefois de deux morceaux carrés en bois, d'environ 40X40cm, dont les surfaces intérieures de chacun portaient des bouts d'aiguilles. On plaçait une partie de la masse laineuse, on mettait l'une sur l'autre les surfaces intérieures, on fixait la carde sur les pieds à l'aide d'une corde et on tirait tout le reste de la masse de laine entre les deux surfaces aiguillées de la carde. Aujourd'hui, on n'utilise plus cette méthode car elle salit, elle est fatiguante et elle exige du temps, mais on envoie la laine à la carde mécanique, contre un certain paiement. La laine une fois droussée, passe par deux stades. Le premier est le cardage: a)la carde No1, cardage en gros de la laine; b)la carde No2, lykos (loup en français): suite du cardage en gros, en trois stades; c)la balance automatique: pour compter la masse cardée de laine; d)le coupeur, cardage affiné; e)la carde No3, finissage du cardage; f)le transporteur: couloir mécanique qui transporte en cardant la masse de laine, au second stade.

Le second stade est la séparation de la laine en mèches: a)le séparateur No1, une première séparation en mèches, en cardant la laine; b)le séparateur No2, finissage de la séparation en mèches; c)le bobinage des mèches.

La quenouille: est l'instrument le plus "féminin" du tissage. Il s'agit d'une branche d'arbre de pin ou de sapin d'une longueur de 80 à 100 cm. A l'extrémité supérieure, une ample surface destinée à soutenir le flocon de laine, est formée par le même morceau de bois. Cette sorte de quenouille finement décorée de motifs sculptés par le mari ou le fiancé de la femme était en prospérité jusqu'à la deuxième guerre mondiale.

couleur se fait à la main. Dans le tissage d'autres sortes de tissus elle est nécessaire et utile.

Quelques instruments possèdent, en connexion avec d'autres, une qualité binaire. Ainsi, le ciseau, le battoir, la carde et le rouet sont des instruments indépendants. Le fuseau et la lanterne, avec la quenouille, le métier à tisser avec la navette et la canette forment un binaire. Le devidoir et la tournette forment aussi un binaire, mais ils ont des fonctions opposées, car le premier transforme la pelote en une chaîne et la deuxième la chaîne en une pelote.

Parmi les instruments du tissage énumérés, les ciseaux, le battoir, la carde, la quenouille, le fuseau, la lanterne et le rouet constituent des instruments pour les travaux préparatoires. On peut les classer en deux groupes, le premier comprend les instruments qui servent à l'élaboration de la laine (ciseau, battoir, carde) et le deuxième ceux qui servent à la formation du fil (quenouille, fuseau, lanterne, rouet). Pourtant, les ciseaux qui appartiennent au premier groupe, n'ont aucun rôle organique dans l'élaboration de la laine. Le métier à tisser, la navette et la canette constituent des instruments pour les travaux d'exécution du tissu. Le devidoir et la tournette ne peuvent être classés ni parmi les instruments de préparation, ni parmi les instruments d'exécution et pourraient former un groupe indépendant. Pourtant, leurs fonctions n'ont pas de but commun; le devidoir produit à partir d'une pelote une chaîne, afin de faire subir au fil quelques dernières élaborations pas forcément nécessaires pour toutes les sortes de tissus et la tournette produit à partir d'une chaîne une pelote, afin de fournir la trame avec plusieurs bobines. Aussi, le devidoir sert plus aux travaux préparatoires, alors que la tournette sert plus aux travaux exécutifs. D'après cette estimation, un autre ordre de présentation peut être établi:

Croupe A	Groupe B	Groupe C
les ciseaux le battoir la carde la quenouille le fuseau la lanterne le rouet	le devidoir la tournette	le métier à tisser la navette la canette

La surface ample de la quenouille peut être plus enflée vers le milieu, se rapprochant ainsi la forme d'une croix. Parfois, cette croix peut être formée par le bâton de la quenouille et deux branches secondaires du même bâton, plus petites, pliantes, de manière à former un cercle traversé en son centre par la partie principale de la quenouille. Les bouts de ces deux branches passent à travers un trou percé au bout du bâton de la quenouille. Une fois prête, elle doit rester quelques jours au soleil pour sècher. C'est la quenouille courante, surtout depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. Aujourd'hui, la quenouille tend à disparaître.

Le fuseau et la lanterne: sont les deux parties indépendantes d'un même instrument. Le fuseau est un simple bâton de bois, de 35 à 40 cm et qui a environ 1cm de diamètre à chaque extrémité. Le bout inférieur est plus enflé, le diamètre est d'environ 1,5 à 1,3cm au milieu de l'enflure. Cette enflure a pour rôle de soutenir la lanterne. La lanterne est un cône écourté, percé verticalement au milieu d'un trou avec un diamètre de 8 mm environ à la surface de la petite base et de 10 mm à la surface de la grande base du cône, tournée vers la haut. Parfois, la lanterne donne l'image d'un cône écourté, légèrement creux du côté extérieur. Il y a également des lanternes dont le trou central ne perce pas toute la lanterne. Le fuseau entre par sa partie inférieure dans le trou de la grande base de la lanterne. Cette dernière rencontre l'enflure du fuseau et elle s'enfonce et s'immobilise; les deux instruments sont alors prêts à être utilisés, Le fuseau est destiné à enrouler autour de lui le fil filé et la lanterne joue le rôle de contre-poids. Autrefois, la surface de la grande base de la lanterne et le côté écourté étaient sculptés par les bergers, le mari ou le fiancé ou un autre parent de la tisserande. Aujourd'hui, si la création du fuseau et de la lanterne est parfois toujours l'oeuvre d'un berger, la lanterne ne porte plus de motifs sculptés. Dans les lieux d'hivernage, les tisserandes peuvent acheter dans des magasins ces instruments ainsi que des quenouilles.

Le devidoir: est un bâton de bois de 80 cm de longueur et de 2 cm de diamètre. A chaque extrémité on enfonce un petit bâton, l'un de ces bâtons pouvant être un embranchement naturel.

Le rouet: est constitué de deux parties; celle de droite est destinée à produire le mouvement de rotation et celle de gauche est destinée à bobiner le fil.

La première est constituée de deux roues parallèles de 50 cm de diamètre. Chaque cercle extérieur est fixé sur deux rayons de bois croisés. La roue double tourne autour d'un axe qui sort de chaque côté des roues et qui s'appuie sur deux pièces de bois placées verticalement. Cet axe aboutit vers la droite à un levier qui met en mouvement la roue double, poussé par la main droite de la tisserande. Ce système est à son tour relié par deux bâtons parallèles, placés en biais, avec la seconde partie du rouet qui porte l'aiguille de bobinage. Une aiguille de fer, (aiguille de bobinage), d'une longueur de 50 à 60 cm est placée verticalement devant trois bâtons de bois juxtaposés, unis par un bâton secondaire, parallèle au sol. Devant le bâton intermédiaire, une poulie de bois percée par l'aiguille peut tourner autour d'elle-même. L'extrémité de droite de l'aiguille de fer est prête à ramasser le fil. Une corde passée autour des fils liant les deux roues, circule entre la roue double, le bâton 2 et la poulie. La femme tourne de sa main droite le levier, donnant ainsi un mouvement à la roue double. Celle-ci fait passer le mouvement de rotation à la corde, ensuite à la poulie et dernièrement à l'aiguille de fer. L'aiguille tourne autour d'elle-même et ramasse le fil tordu par la main gauche de la femme. Ce système est fondé sur une base de trois morceaux en bois, ayant la forme d'un I. Parfois, on décore les roues avec plusieurs bâtons--rayons, ayant chacun la forme d'un demi-cylindre.

La tournette: est l'instrument qui aide à peloter le fil, fait en chaîne au dévidoir. Autour d'un axe vertical de 60 à 75 cm d'hauteur, fixé au milieu d'une base en forme de croix, tourne un châssis de bois constitué de deux cadres ayant chacun la forme de trapèze, placés l'un dans l'autre en croix, donnant ainsi l'apparence d'un tronc de pyramide dont la partie supérieure est de 30X30 cm et la base de 40X40 cm. La tisserande pose la chaîne des fils sur le châssis et commence à peloter; le châssis tourne alors autour de son axe et déroule le fil.

Le métier à tisser: est l'instrument le plus compliqué du tissage manuel et le vrai créateur des tissus. La complication de sa construction par rapport aux multiples organes séparés qui constituent un métier à tisser, nous permet de parler plutôt d'une installation que d'un simple outil. Deux bâtis de côté, reliés par des entretoises, constituent la carcasse qui supporte tous les organes. L'ensouple arrière autour duquel sont enroulés les fils de chaîne est posé sur des supports à l'arrière du métier.

Partant de l'ensouple, les fils passent sur un rouleau lisse appelé porte-fil, qui sert de soutien à toute la chaîne. Les fils sont ensuite séparés en fils pairs et en fils impairs, par deux verges d'encrois, (kalamidia en grec) qui les empêchent de s'emmêler en les maintenant toujours à leur place; le premier fil passe sur la première verge et sous la deuxième. Le deuxième fil fait le jeu inverse, le troisième fil suit l'évolution du premier, le quatrième celle du deuxième et ainsi de suite jusqu'au dernier fil. Après l'encrois, chaque fil est rentré dans un petit maillon relié à des barres de bois, par des fils de fer ou des ficelles appelées lisses. L'ensemble des maillons, des lisses et des barres de bois, forment une lame. Il faut au moins deux lames pour tisser. Cependant, dans le tissage de quelques tissus, comme par exemple le coutil, on en utilise quatre. La lame est l'organe élévatoire des fils et c'est le jeu des lames, levées ou baissées, qui commande les croisements. Ces lames sont reliées en haut entre elles deux par deux et en bas elles sont reliées à des pédales dont la forme successive commande le mouvement des lames. A la sortie des maillons, chaque fil passe dans une ouverture laissée entre les dents d'un peigne dont le rôle est de guider la navette, de maintenir l'écartement entre les fils et de pousser la trame jusqu'au tissu. Dans la région, on appelle peigne toute la pièce du métier à tisser qui comporte le peigne en bois. On appelle peigne en bois seulement la cadre qui porte les dents (les roseaux) et les ouvertures qui sont créées entre deux dents, par où passent les fils de chaîne. La partie du peigne qui suporte le peigne en bois (xylohteno en grec) s'appelle "les mains du peigne". Cette partie du peigne est attachée ou plutôt liée au haut du métier avec la carcasse par des morceaux de tissus coupés en bandes. Le peigne reçoit un mouvement de l'arrière vers l'avant, conduit par les mains de la tisserande. La levée successive de deux lames entraînant les fils de chaîne qu'elles soutiennent, a pour effet de constituer une ouverture appelée la bouche, dans laquelle sera lancée la navette, qui y déposera le fil de trame. Chaque passage de navette dépose une duite de trame dans la bouche, qui sera poussée par le peigne en bois, jusqu'au tissu. Le tissu formé passe sur une partie lisse dite poitrinière et ensuite vient s'enrouler sur l'ensouple de devant. D'habitude, les métiers à tisser de Perivoli et d'Avdella ne disposent pas d'une poitrinière, ni d'un porte-fil. La chaîne s'enroule directement sur les deux ensouples. Autrefois, les deux ensouples étaient en bois.

Aujourd'hui aussi, quand il s'agit des tissus destinés aux propres besoins des gens. Si le tissu est à vendre, on donne sa laine ou ses fils à la filature et contre un certain paiement on a un ensouple de fer, avec la chaîne prête, enroulée autour. A la fin du tissage, on rend l'ensouple vide à la filature. Dans la région, on trouve deux sortes de métier à tisser; le métier à clous et le métier à coins. Le métier à coins a toutes les jonctions de ses parties en vis de bois. Cette sorte de métier peut être complètement démontable. Le métier à clous a les jonctions de ses parties peu volumineuses, fixées avec des clous de fer et les jonctions de ses grosses parties avec des vis en bois. Cette sorte de métier peut être partiellement démontable. Ces deux sortes de métier à tisser sont par conséquent transportables. Aujourd'hui, le nombre des métiers à coins n'est pas aussi grand qu' auparavant, car cette sorte était bien commode aux transhumants, qui étaient obligés de ramener avec eux leur métier à tisser. Par contre, le métier à clous présente une plus grande stabilité. En tous les cas, on met sur les parties inférieures du métier de grosses pierres pour l'alourdir et le rendre plus stable. Pendant une réunion-travail à Perivoli, une femme m'a précisé qu'un métier sans pierres "glisse" et "marche" sur la terre. Parallèlement, si parfois une tisserande veut tisser en plein air longtemps, elle fait un creux dans la terre et elle y place son métier.

La navette et la canette. La navette est une cadre de bois en forme d'élipse oblongue, de 25 cm de longueur, 8 cm de largeur et 3 cm de hauteur, dont les deux bouts sont pointus. Au milieu elle porte une ouverture elliptique dont le grand diamètre est d'environ 16 cm et le petit de 6 à 7 cm. Sa profondeur est de 3 cm. Au milieu, entre les deux surfaces intérieures, de sa profondeur, elle porte vers le sens du grand diamètre une petite aiguille, la canette. Elle s'applique dans la navette en s'enfonçant à gauche dans un trou, percé sur le côté intérieur et à droite dans une sorte de canal ouvert au haut, qui peut être barré par un petit clou ou une brindille, de façon à empêcher la canette de sortir. Le canettage prêt, la tisserande fait entrer d'abord un bout de la canette dans le trou de gauche, ensuite, elle place l'autre bout dans le canal et enfin elle barre le canal au haut, par la brindille. Dès la première remise du fil, la canette peut tourner autour d'elle-même, en déroulant le fil.

----- . -----

LA LAINE

On utilise toujours la laine, même la laine "morte", prélevée sur le cadavre d'un mouton et qui s'appelle "tabakomallo" (laine morte, inutile). Une proportion de cette laine, deux proportions de laine de qualité supérieure, plus une proportion de laine d'agneau, plus deux proportions tabacomallo d'agneau, donne les résultats du levain. Cela signifie qu'elle aide la laine de qualité superieure de la trame de certaines sortes de tissus à devenir bien serrée et solide.

On devine à partir de là, les innombrables manières d'utilisation de la laine, qui constituent toute une science lors du travail des différentes sortes de tissus.

La tonte des moutons est toute deux fois par an; au mois de mars-avril on tond le ventre, les pattes arrières, les fesses et la queue des moutons et des brebis, tandis que le dos, les pattes de devant et le cou,c'est-à-dire les parties les plus précieuses au point de vue qualité, on les tond vers la fin mai, à la montagne. Lors de la deuxième tonte, on réunit les bestiaux de plusieurs familles ensemble, réunion qui s'appelle aussi tselnicat. [18] Malgré le mélange des bêtes, chacun distingue facilement les siennes, car chaque famille a sa propre façon de couper le bout des oreilles de ses bêtes.

Il n'y a pas un lieu précis pour faire la tonte; ce peut être sur les pâturages ou dans la cour d'une ferme, mais le plus souvent la tonte a lieu dans un enclos. Celui qui coupe la laine avec un grand ciseau peut être n'importe qui, à condition qu'il ait de l'expérience. Souvent, plusieurs tondeurs tondent ensemble les bêtes. A ce stade s'achève, sauf rares exceptions, la participation masculine à l'élaboration première des textiles.

La laine ainsi coupée est tout de suite canalisée vers le commerce pour être vendue, ou elle continue de subir les phases successives de son élaboration. Elle a d'abord la forme du corps du mouton, soit de la partie dos-pattes de devant-cou, soit de la partie ventre-fesses-pattes arrières-queue. On appelle en valaque "bascà" tant la première que la deuxième forme, avant le lavage; après le lavage de la laine, la forme dos-pattes de devant-cou s'appelle "plokari" ou "polkari" et la forme ventre-fesses-pattes arrières-queue s'appelle "koulokoura" ou klokoura". [19] Pourtant, on se sert du mot koulokoura jusqu'au stade du tissage, pour déterminer la qualité inférieure de la laine. On appelle arnoupoki ou

arnopoki [19] la laine d'agneau.

Après la tonte, la laine est prête à subir toute une série d'opérations avant d'être filée. On commence par le lavage, car les bascàs sont pleins de saletés, surtout le lainage koulokoura, sur lequel colle le fumier des bêtes. Pour le lavage, les femmes des villages enquêtés vont sur les bords de plusieurs rivières, les plus proches du village. A Perivoli même, on a choisi une rivière qui traverse presque le village. L'endroit où on lave est isolé par des branches d'arbres, ou par une indienne, afin de protéger le lainage du courant. On installe une chaudière où l'on fait bouillir de l'eau avec un peu de soude, pour que la laine devienne blanche comme la neige. On jette dans une auge qui se trouve tout près de la chaudière une certaine quantité de bascà et de l'eau bouillante. Avec les mains on frotte la laine pour enlever les grosses saletés. Pendant cette étape d'échaudage de la laine, si cette dernière est destinée à devenir coutil de couleur bleu-ciel, on teint en même temps la laine dans cette même eau sale, car la saleté aide à la fixation de la couleur. D'ailleurs, cette eau sale a la réputation d'être un produit cosmétique de première qualité pour les mains, chose que j'ai pu vérifier personnellement. Ensuite on essore la laine, on la met sur une pierre plate pour la battre à l'aide du battoir et enfin on la rince deux fois dans le courant de la rivière. En frappant la laine on obtient une élimination secondaire des saletés et un détachement des touffes de lainage entre elles. On peut donc affirmer qu'il s'agit d'une sorte de prédroussage de la laine.

La masse de laine mouillée reste une journée dans un sac en lin, pour devenir douce et moëlleuse, ou "pour absorber l'eau", selon l'expression locale.

La laine lavée et purifiée est transformée en paquets de différentes qualités, sans forme précise, prête à être sèchée, étendue en plein air.

La laine sèchée est séparée en deux; la laine de qualité inférieure est destinée à remplir des coussins, des matelas. Le reste subit le droussage, dans le but de dégager les touffes compactes, de rendre la laine plus souple et aussi d'enlever les dernières saletés. Le droussage se fait en plein air ou dans la maison, si le temps est mauvais. La drousseuse détache avec ses mains de chaque touffe de laine les fibres laineuses; elle sépare en même temps les touffes de qualité inférieure, des touffes de qualité supérieure, selon la longueur des fibres laineuses et la couleur des touffes.

Le cardage est le dernier travail préparatoire et le

prolongement naturel du droussage. Juste après le cardage, la laine devient une masse douce et homogène et elle est prête à être filée. Aujourd'hui, le cardage ne se fait plus à la carde traditionnelle par les tisserandes. La laine droussée est envoyée à la carde mécanique, dans le but de "peigner" la laine, en donnant à toutes ses fibres la même voie et un finissage plus complet de son aspect. La laine cardée par la carde mécanique peut avoir deux formes dans son dernier stade d'élaboration: a)une masse souple, homogène et nuageuse, prête à être filée par la fileuse; ou, b) elle peut avoir déjà le corps primitif d'un fil non filé, mais roulé en pelote.

Les gens des villages enquêtés classent la laine en deux catégories, qualité inférieure et supérieure.[20] A la première catégorie appartient la laine nommée "aroudà" ou "roudo" en valaque, c'est-à-dire molle; il s'agit d'habitude de la laine du dos-pattes avant-cou. A la deuxième catégorie appartient la laine nommée koulokoura, la laine arnopoki et la laine tabakomallo. Cependant, la laine dite tabakomallo n'appartient à aucune catégorie, ni supérieure, ni inférieure, car son rôle dans le tissage est semblable à celui du levain, comme on l'a déjà dit. Les gens ont l'habitude de séparer la laine roudo des autres sortes de laine. La laine tabakomallo se range nécessairement dans la deuxième catégorie. Seule la roudo peut donner au tissu solidité et finesse. Ces deux qualités sont les deux facteurs importants qui font qu'une pièce tissée est admirée et estimée par la société féminine du village. Mais le classement de la laine selon sa qualité n'est pas stricte, car il arrive parfois de classer dans la première catégorie des masses de laine koulokoura, si la longueur des fibres laineuses est assez grande.

La qualité de la laine est déterminée par trois facteurs: la longueur des fibres laineuses, la couleur naturelle de la laine, la douceur de la laine. En principe, ces trois conditions se retrouvent dans la laine du dos-pattes avant-cou, tandis que la laine du ventre-pattes arrières-queue ne présente que l'une, rarement deux, de ces trois conditions. Souvent, si cette dernière laine présente la première condition, elle peut être classée dans la qualité supérieure, car chez les Valaques grecs de la région enquêtée la première condition est la plus importante.

La longueur de la fibre laineuse facilite l'obtention d'un fil serré avec de grandes qualités de solidité et de finesse.

Les autres qualités (couleur, douceur) sont en

rapport avec l'importance du tissu désiré et sa destination. Par exemple, pour créer un tissu de couleur foncé la couleur a plus d'importance que la douceur, car la destination du tissu ne nécessite pas une laine douce. Dans le tissage d'une flocate non teinte, la douceur est la plus importante pour une trame flocos, qui doit être douce. Dans un seul cas, la longueur de la fibre est moins importante que les deux autres; c'est le cas du kilim dont la trame exige de la laine roudo et des fibres courtes, pour que le fil soit épais. En même temps, la longueur et la douceur dépendent à leur tour d'autres facteurs, comme par exemple l'altitude et la nourriture des bêtes. La couleur de la laine dépend exclusivement de l'hérédité.

Le poil des moutons qui vivent à haute altitude est long et clair. La laine des moutons qui se nourrissent bien est douce et moëlleuse. Ce dernier facteur est lié aussi à une habitude appelée "salage des bêtes" qui a lieu chaque année à la montagne, au mois de mai. Tous les huit jours on donne à manger aux bêtes du son fortement salé. Selon l'explication des gens, "ça se fait car l'herbe dans les endroits d'hivernage est tendre, tandis que dans le pays natal elle est dure...". On m'a dit aussi, que si on ne fait pas le salage, les bêtes n'ont pas d'appétit. La vraie cause du salage s'explique aussi d'une autre manière: le sel absorbe l'air qui se trouve dans le premier estomac des moutons, par la disjonction des hydrates de carbonne qui se trouvent en grande quantité dans l'herbe de printemps. Si on ne fait pas le salage, le manque d'appétit est la conséquence immédiate, tandis que le manque de lait et de laine de bonne qualité est une conséquence médiate.

----- . -----

ELABORATION DE LA LAINE

Tonte
de la laine

vente

exploitation
par le producteur

échaudage
lavage
essorage
battement
rinçage
séchage

teinture du coutil

laine de
qualité inférieure

remplissage des
coussins, matelas,
etc.

laine de
qualité supérieure

nouvelle distinction en qualité
supérieure et inférieure

droussage
cardage

laine en masse

laine mise en mèche

filage
mise en chaîne
lavage

polissage

teinture

séchage

pelotage

bobinage

destination chaîne

destination trame

LE FIL

La beauté et la qualité de la texture d'une oeuvre tissée résulte en principe de l'élaboration du fil. Cette règle connue par l'expérience des tisserandes a créé toute une série de techniques pour parfaire le fil. L'élaboration elle-même comporte un stade unique et il s'agit essentiellement de la torsion de la laine, en lui donnant une forme continue et allongée. Ce travail s'appelle la filure ou le filage.

Les conditions de la torsion parfaite du fil suivent deux voies différentes, à l'aide de deux objets différents, le fuseau et le rouet, pour obtenir des textures relatives, selon la technique et la qualité du tissu, pour lequel le fil est destiné.

La laine cardée par la carde mécanique a -comme on l'a déjà dit- soit la forme cohérente d'une masse douce et nuageuse, soit la forme d'une mèche non filée, pelotée. Selon le tissu désiré, le filage de la laine cardée subit la torsion soit par le fuseau, soit par le rouet.

Avant d'entrer dans l'analyse et la description du filage, je juge nécessaire de préciser l'expression "filage à la quenouille". D'abord la quenouille n'existe plus, à l'exception de quelques rares cas. Cependant, la quenouille est devenue un symbole proprement féminin, qui a incarné durant des siècles l'existence de la femme. Ainsi, après l'invasion des appareils mécaniques qui peuvent fournir aux tisserandes de la laine cardée en forme de fil non filé, peloté, (mèche), la quenouille est disparue. Même dans les cas où la fileuse insiste à la simple masse de la laine cardée et refuse la pelote en mèche, la quenouille n'étant qu'un bâton à supporter la laine, est remplacée par une grande épingle de sûreté, qui attache la laine aux habits de la fileuse. La quenouille étant devenue alors un mythe, a laissé pour toujours les traces de son passage. Ainsi, aujourd'hui il ne nous reste presque plus quel'expression "filer à la quenouille".

La laine en forme cohérente se divise en morceaux et chaque morceau se fixe -dans des cas très rares- en haut de la quenouille, ou s'attache aux habits de la fileuse par une épingle de sûreté. L'autre bout de la quenouille se fixe sur la ceinture de la femme, de façon à ce que le haut de l'outil touche l'épaule gauche. La fileuse tire petit à petit en tordant la laine accrochée

et avec ses deux paumes elle retord la laine autour d'elle-même, qu'on enroule à son tour autour du fuseau, en formant ainsi une bobine.

Il y a une expression propre à la région, utilisée afin d'exprimer le filage très fin, destiné au tissage de quelques sortes de tissus très fins, comme par exemple le tissu malinossentono (voir chapitre "l'analyse des tissus"). C'est l'expression "faire de "soumà" de la laine". Le mot "soumà" veut dire joindre entre elles des fibres laineuses en tordant bien fort. Dans son sens plus large, cette expression signifie en général filer à la quenouille.

Le filage au rouet peut être effectué soit par la torsion d'une mèche non filée pelotée, soit par la torsion directe de la masse de laine cardée, comme à la quenouille. La fileuse tord avec ses trois premiers doigts de sa main gauche la mèche pelotée ou tire petit à petit la laine de la masse cardée, en la tordant toujours avec ses doigts. Le fil ainsi obtenu s'enroule autour de l'aiguille du rouet à l'aide de la poignée-levier, formant ainsi une bobine.

Les torsions du fil produites par le filage au rouet et à la quenouille ne sont pas semblables entre elles. Car dans le filage de la quenouille et du fuseau la torsion est essentiellement obtenue à l'aide des doigts de la fileuse (le pousse, l'index et le major) et du fuseau. Au rouet elle n'a la possibilité de donner au fil qu'une seule torsion. A la quenouille elle est libre de donner au fil deux torsions successives, l'une obtenue à l'aide de ses trois doigts et l'autre obtenue à l'aide de ses paumes, avec lesquelles elle met en mouvement rotatoire le fil déjà formé, afin de transmettre le mouvement au fuseau. Le fuseau mis en rotation, en pelotant autour de lui le fil, ajoute à la première torsion une deuxième, plus intense. Parallèlement, l'intensité des deux torsions dépend toujours de la force des doigts de la fileuse. Par exemple, une fileuse experte, dont les doigts et les paumes ont atteint une grande habilité, a la force de donner au fil deux torsions successives, plus intenses, qu'une fileuse débutante ou maladroite.

Le fil obtenu par le filage à la quenouille et au fuseau est destiné au montage des chaînes, car l'intensité de ses torsions le rend solide. Il sert aussi à la trame flocos des tissus flocates, car un flocos finement filé se détord pendant le foulage juste au point convenable. Au contraire, un flocos qui n'est pas finement filé risque de se détordre complètement, jusqu'à la décomposition de ses fibres laineuses.

Le fil obtenu par le filage au rouet est destiné aux trames qui n'ont en général pas besoin du foulage, car leur filage léger rend le fil et par conséquent le tissu entier, plus épais, [21] mou et chaud. Pourtant, cette distinction du fil en rapport avec sa destination et sa torsion, n'est pas stricte.Elle est mise en valeur pour les tissus "de luxe". Pour ceux qui servent les besoins vitaux des gens, on utilise souvent le rouet pour trames et chaînes en général. En effet, il est plus facile et moins fatigant à manipuler un rouet et en plus, le filage au rouet n'exige pas trop de temps.

Cette mise en valeur des différentes manières de filage varie d'un village à l'autre. Ainsi, j'ai remarqué qu'à Samarina et Avdella le filage à la quenouille et au fuseau n'est pas tant aussi répandu qu'à Perivoli et à Smixi. Cela est dû évidemment à la situation économique des deux premiers villages. Les gens aspirent à une utilisation de moyens plus faciles lorsque la situation économique est prospère; ces mêmes gens sont partagés entre deux civilisations, celle de la ville et celle du village traditionnel.

Parfois, dans les quatre villages, on file deux fois au rouet le même fil, pour obtenir la même intensité de torsion que celle obtenue au fuseau.

D'après ce qui a été dit, on comprend que le fil utilisé dans le tissage traditionnel est toujours simple tord. Cependant, à Grevena, on affirme que le fil nécessaire pour le tissage de saïsma est un fil retord, [22] mais à Perivoli et Smixi, où plusieurs femmes tissent le tissu saïsma on ne l'utilise pas.

La laine nécessaire pour le filage est en principe la laine de mouton. Or, pour le tissage de quelques tissus de destination spéciale, la laine de chèvre est aussi nécessaire. Dans les quatre villages on n'utilise et on ne file jamais la laine de chèvre toute seule; elle est toujours mélangée avec de la laine de mouton. Le pourcentage du mélange varie entre 20% - 30% laine de chèvre et 80% - 70% laine de mouton, selon la destination du tissu désiré et l'appréciation de la tisserande-fileuse. Pour le filage de 5 kilos de laine mouton-chèvre, une fileuse d'habileté moyenne a besoin d'une journée entière.

Après le filage de la laine, le fil obtenu doit être lavé, pour que le duvet soit enlevé et teinté, si cela est nécessaire. On enlève alors du fuseau ou de l'aiguille-roulette du rouet la bobine et on la déroule, en enroulant en même temps le fil autour du dévidoir, pour former un écheveau, ppelé aussi chaîne, (canourà en valaque, ou alsida et alysida en grec). [23] Le lavage se

fait à l'eau bouillante pour tous les fils qui seront envoyés au moulin à foulon, pour subir le foulage. Pour les fils qui n'ont pas besoin du foulage, le lavage se fait aussi au savon. Le duvet enlevé, on procède à la teinture des fils, si cela est nécessaire. Ensuite, on fait sècher les écheveaux de fil en plein air. A l'aide de la tournette, on enroule de nouveau le fil en pelote. Si le fil est destiné à être très prochement utilisé comme trame, il s'enroule ensuite en bobine, autour de l'aiguille du rouet, sans être réfilé. La bobine ainsi formée, doit avoir les dimensions convenables pour pouvoir être placée dans la navette. Particulièrement pour le fil qui est destiné aux flocates d'une seule couleur, on le fait rouler autour de l'aiguille du rouet tout de suite après le premier filage. Le lavage n'est pas nécessaire.

Pendant les travaux de filage et de lavage des fils, la perte d'une certaine quantité de la masse laineuse est inévitable. Selon les gens, une perte de 17% est naturelle. Parallèlement, je crois que la perte varie aussi selon la qualité de la laine de mouton. Ainsi, le pourcentage de perte d'une laine aux fibres longues est plus faible que celui d'une laine aux fibres courtes, car les fibres longues s'enroulent plusieurs fois entre elles par la torsion. Cela les rend plus solides et les empêche de casser facilement. Le pourcentage de perte de la laine de chèvre est presque nul, car les fibres de la laine de chèvre, courtes ou longues, sont beaucoup plus solides.

Le bon filage de la laine est le souci majeur d'une tisserande-fileuse. Pour cela, le voeu habituel entre elles est: "que toutes les femmes filent, à toi seule le succès".

La quenouille étant l'élément textile le plus visible, il est devenu vite le symbole de l'activité féminine. Dans la pensée des gens de la région enquêtée, elle représente la femme dans la société, en opposition au symbole du métier à tisser signifiant la femme dans la maison. Pour un Valaque grec, la plus significative occupation féminine dans la maison n'est pas le ménage ou la cuisine, [24] mais le métier à tisser; personne ne peut imaginer la femme avec une autre occupation dans le pays natal, même s'il s'agit de jeunes filles diplômées. On trouvera par conséquent même aujourd'hui des habitudes, des dictons et des poésies très répandus parmi les gens, qui reflètent une situation dont l'application pratique ne subsiste plus. Il est donc nécessaire d'essayer de trouver les origines de ces traditions. L'identification

de la femme avec la maison et le textile est tellement forte, qu'on ne peut pas imaginer l'élément féminin libre, en dehors de la maison ou séparé de la quenouille.

En gardant le monopole de la connaissance d'un métier inconnu aux hommes, la femme peut aménager librement son horaire de travail. Dans une petite société fermée, cet avantage peut devenir un inconvénient qui déclenche la calomnie. La femme sort alors en dehors en filant à la quenouille et ainsi elle "ferme les méchantes bouches", prouvant à tous que sa capacité est telle, qu'elle ne peut pas se reposer, même en dehors de la maison. D'autre part, comme le but de toute femme est considéré être le mariage, la quenouille aide la jeune fille à trouver un mari. Voici une chanson propre à tous les Valaques grecs en général: une jeune fille valaque apporte aux bergers de sa famille de la nourriture au pâturage. En route, filant toujours à la quenouille, elle rencontre son petit ami. Il lui exprime son amour et l'envie de se marier avec elle; mais elle fait des caprices... [25] Nous intéressent ici, les trois premiers vers, qui racontent leur rencontre. Les-voici:

-- Une jeune fille valaque descend d'une haute pente.
   Elle file à la quenouille, elle a son fuseau plein.
   Un gaillard l'attend à un passage étroit...

La quenouille accompagnait la femme qui veut arranger un mariage. Ainsi, elle allait en filant chez la jeune fille, sous le prétexte d'emprunter quelque chose. Elle discutait alors avec la mère, en faisant discretement allusion à un mariage éventuel avec un certain jeune homme....; le mariage fait, pendant l'entrée de la jeune mariée dans la maison du mari, la belle mère donne à sa belle fille une quenouille avec de la laine blanche. C'est un symbole-voeu, qui souhaite à la mariée d'être toujours capable et habile et de devenir vieille et blanche comme la laine.

On considérait l'habileté de la jeune fille comme une condition fondamentale pour le mariage; les jeunes gens s'intéressaient plus à cela, qu'à sa beauté. Une vieille chanson de ces Valaques grecs nous dit:

-- Toi blonde fille, tu entres et tu sors du cercle de la danse,
   pour que tous les garçons puissent te voir.
   Mais les bons garçons veulent (se marier avec) des "bonnes" femmes,
   qui savent filer à la quenouille et tisser au métier à tisser,
   qui tissent les soieries et les velours aussi.

A.M. Koltsidas, [26] signale une autre version de la

même chanson, que je crois plus authentique pour les Valaques de cette région, car n'utilisent pas dans le tissage d'autres matières que la laine.

-- Marie avec plusieurs caprices,
ma pauvre Marie avec les caprices.
Quand tu vas à l'église tu ne fais pas le signe de croix,
mais tu entres et tu sors de l'église, en regardant les gaillards.
Mais les bons garçons veulent des "bonnes" femmes,
qui savent filer à la quenouille et tisser au métier à tisser.
Toi, tu sais broder et te promener.
Broder s'est une distraction et filer à la quenouille c'est une promenade,
mais le dévidoir et le métier à tisser sont un grand esclavage.

Les deux derniers vers de cette chanson sont devenus très connus parmi d'autres populations de la Grèce du nord-ouest, sous la forme d'un dicton qui exprime les difficultés des travaux textiles. Comme il est naturel, chaque région a créé sa propre version. Pourtant, à cause peut-être des migrations, toutes les versions sont connues par les gens enquêtés. Le premier vers reste presque intact, tandis que le second est toujours différent. Voici ci-dessous les versions de ce dicton.

--Broder s'est une distraction et filer à la quenouille c'est une promenade,
mais le cardage et le métier à tisser sont un grand esclavage.

--Broder c'est une distraction et filer à la quenouille c'est une promenade,
mais ce métier à tisser noir est un grand esclavage.

--Carder c'est étouffer, la quenouille est une promenade
et ce métier à tisser "bourrasqueux" (andariasmenos) est un grand esclavage.[27]

On voit alors dans toutes les versions du dicton ci-dessus, que le filage à la quenouille est considéré une promenade qui signifie la femme dans la société et s'oppose au métier à tisser qui représente la femme dans la maison. Pourtant, le filage à la quenouille n'est pas toujours considéré comme une promenade: "que de peine à la quenouille, jusqu'à ce que le fuseau soit rempli", nous dit un dicton.

Ensemble avec le fuseau, la quenouille symbolise aussi le temps, le commencement et la continuité de la création. Le fil, produit de la quenouille et de fuseau, évoque en plus la vie; en opposition avec la mort il a

des qualités superstitieuses et il protège contre les maux. La coupure du fil signifie la cessation soudaine de la vie.

Avec un morceau du tissu d'un linceuil, on coud un coussin d'un seul fil, sinon quelqu'un d'autre mourra peu après et on remplit ce coussin de terre. Au cimetière, au moment de l'enterrement du mort, on reprend le coussin de laine mis sous la tête du mort et on met le coussin rempli de terre. Dès le retour à la maison, on découd le coussin, on lave la laine et le tissu et on recoud de nouveau d'un seul fil.

La laine de chèvre est filée à l'envers -de droite vers la gauche- et ce fil est attaché autour de la taille du marié pendant le mariage, dans le but d'éloigner les sortilèges éventuels. Cependant, à Perivoli, on m'a dit qu'au lieu de ce fil, on a l'habitude de mettre dans la poche du marié un thermomètre pour éloigner de lui les sortilèges. Ceci, parce que le thermomètre contient du mercure qui éloigne les sortilèges. Les mèches des bougies du mariage servent aussi à faire des sortilèges; c'est pour cela que pendant la cérémonie on surveille les mèches afin qu'elles ne soient pas volées.

La veille du 1 mars, on retord ensemble un fil rouge et un fil blanc qu'on accroche autour de la main de petits enfants pour les protèger contre les rayons brulants du soleil. On accroche les mêmes fils autour du cou des brebis et des chèvres ensemble avec une petite quantité de laine cardée blanche et rouge, afin de protèger du mal.

Parfois, le filage sert à stigmatiser la paresse féminine: "file, file petit rouet, Pâques n'est pas une fête, mêmes si les bêtes dansent, même si les ânesses s'amusent".

La muse populaire aime exprimer la beauté masculine à travers le filage:

-- Un gaillard descendait du sommet des montagnes,
un mouchoir autour du cou, un mouchoir tout brodé,
il portait son fez de côté, ses cheveux filés.......

----- . -----

LA CHAINE, L'ENFILAGE, LA TRAME

LA CHAINE

Le filage fini, on aborde les derniers stades des travaux préparatoires du tissage, qui concernent le métier à tisser. On commence par la préparation de la chaîne qui comporte deux étapes: a)le pelotage et la préparation du porte-pelote et b)la préparation de l'ourdissoir, l'ourdissage, le polissage et le montage de la chaîne sur l'ensouple arrière.

Le pelotage et la préparation du porte-pelote.

Le fil destiné à la chaîne doit être solide (pour résister aux battements forts du peigne en bois) et finement filé. La chaîne joue le rôle d'une base fixe, sur laquelle la trame a le rôle principal au point de vue esthétique.

Le pelotage se fait à l'aide de la tournette qui supporte autour de son châssis la chaîne des fils. Pour faciliter l'ourdissage, on installe tout près de l'ourdissoir une sorte de porte-pelote, nommé trihia en valaque et en grec, qui peut supporter plusieurs pelotes de même ou de différentes couleurs. Il s'agit d'un bâton appuyé sur deux supports, qui peuvent être par exemple deux chaises. Sur les deux côtés du bâton est suspendu un fil qui porte les pelotes de laine. Entre deux pelotes, le fil s'enroule autour du bâton, en formant un noeud. Ce porte-pelote a pour but de ne pas laisser mêler entre eux les fils des différentes pelotes.

La préparation de l'ourdissoir, l'ourdissage, le polissage et le montage de la chaîne sur l'ensouple arrière.

Les préparations de la chaîne ont lieu en dehors de la maison, en plein air, car avec une seule chaîne on tisse toujours plusieurs morceaux de tissu. Ainsi, la longueur minimum d'une chaîne ordinaire est d'environ de 8 à 15 m. On prépare alors l'ourdissoir, qui n'est en principe autre que trois pieux, régulièrement juxtaposés l'un près de l'autre et à demi-enfoncés dans la terre. Les pelotes du porte-pelote se déroulent l'une après l'autre, pour former un ensemble de fils juxtaposés, roulés autour de ces trois pieux, de façon suivante:

partant du premier pieu, le premier fil passe au-dessus du deuxième pieu, s'enroule autour du troisième pieu, passe au-dessous du deuxième pieu, ensuite au-dessus du premier pieu, autour duquel il s'enroule. Ensuite il recommence: au-dessus du deuxième pieu, etc. Ainsi, tous les fils impairs de chaîne sont passés et réunis au-dessous du premier pieu et au-dessus du deuxième, tandis que les fils pairs de chaîne sont passés et réunis au-dessus du premier pieu et au-dessous de deuxième. Tous les fils de chaîne, pairs et impairs, se rencontrent alors à un point commun de croisement, entre le premier et le deuxième pieu. Il s'agit donc essentiellement d'un seul fil qui, partant du premier pieu, s'enroule de cette façon plusieurs fois autour des pieux, selon la largeur désiré de la chaîne. Cet unique fil forme alors l'ensemble des fils de chaîne et chaque espace du fil entre le premier et le troisième pieu forme un fil de chaîne. Souvent, surtout à Perivoli, l'ourdissoir à pieux est remplacé par un ourdissoir à clous fixé sur la surface extérieure d'un mur large de la maison. Cette sorte d'ourdissoir est évidemment beaucoup moins fatiguant pour les ourdisseuses, car elles évitent de se pencher longtemps.

Pour préparer une chaîne de 15m plus longue, on inserre entre le deuxième et le troisième pieu, un, deux, trois, quatre, ou cinq pieux supplémentaires, selon la longueur désirée de la chaîne, sous forme d'une ligne régulièrement brisée.

La chaîne préparée, avant de la faire sortir de l'ourdissoir, on attache avec des noeuds entre eux les fils qui passent au-desous du premier et du deuxième pieu, afin de pouvoir distinguer les passages créés des deux côtés du croisement, destinés à recevoir les verges d'encrois. Les deux verges d'encrois servent à la séparation des fils pairs et impairs de chaîne et ils facilitent par conséquent le fonctionnement des lames et l'enfilage.

Ensuite, la chaîne est prête à subir le polissage qui a pour but de rendre la surface du fil lisse et polie, en couchant les duvets et de donner la résistance aux fils de chaîne. Dans ce but, on enlève la chaîne de l'ourdissoir et on fait sur toute sa longueur des noeuds faciles à défaire. De cette manière on évite le mélange des fils entre eux, pendant le polissage. La chaîne ainsi nouée, on la fait bouillir dans de l'eau avec un peu de pétrole et de farine, pour que les fils deviennent bien glissants et solides. Autrefois, le pétrole était remplacé par le savon. Enfin, on rince, on défait les noeuds et

on accroche la chaîne sur une clôture, pour la faire sécher en plein air.

Le polissage n'est pas un travail nécessaire pour toutes les sortes de tissus. En principe il est obligatoire pour les tissus qui n'ont pas besoin du foulage, à l'exception du coutil.

Après avoir enlevé la chaîne de l'ourdissoir et après le séchage de la chaîne lisse et polie, on doit la monter sur l'ensouple arrière. On remet alors la chaîne par terre, on fixe l'ensouple à la place du premier pieu et on appuie l'ensouple sur deux supports. Juste à côté de l'ensouple, on couvre d'un tissu la chaîne placée par terre et on met dessus de lourdes pierres. Ensuite, on fixe sur l'ensouple et sur les fils de chaîne un bâton, qui permettra l'enroulement et on commence à tourner l'ensouple, en l'obligeant à enrouler la chaîne autour d'elle. Le poids des pierres offre aux fils de chaîne une tension homogène. Après avoir enroulé toute la chaîne, on fait passer par les passages des deux côtés du croisement les verges d'encrois et on coupe les fils de chaîne juste à la place du troisième pieu. On emmène l'ensouple avec la chaîne à la maison, après avoir fait au bout de la chaîne un noeud, pour empêcher le mélange des fils entre eux. La chaîne qui a subi le polissage est enroulée autour de l'ensouple directement sur le métier à tisser. Ceci veut dire qu'après le polissage on place l'ensouple sur le métier à tisser avec le bâton auxiliaire qui aide l'enroulement des fils. Ensuite, une femme tourne l'ensouple et une autre tient la chaîne, en tirant les fils en sens contraire. La résistance ainsi provoquée, donne aux fils de chaîne une tension homogène.

L'ENFILAGE.

Il s'agit essentiellement du montage de la chaîne sur le métier à tisser. Il comporte trois étapes:
a) l'enfilage des lames, b) l'enfilage du peigne en bois,
c) la nodosité, (kompodema en grec et novodema en valaque).

L'enfilage des lames.

L'ensouple fixé sur le métier à tisser, on défait le noeud et on commence à tirer petit à petit la chaîne vers la partie avant du métier, pour qu'on puisse commencer l'enfilage des lames. On fait passer la chaîne sur le porte-fil et, en prennant garde de tenir toujours les verges d'encrois juste après le porte-fil, on commence l'enfilage, (mitiasma en grec et novodema en valaque). Il est

fait toujours par deux femmes; l'une reste derrière les lames, tenant les fils de chaîne à la main. Elle donne un à un les fils à une autre femme, restée devant les lames. Cette dernière passe chaque fil de chaîne par le maillon d'une lisse, en suivant le rythme et le dessin de l'enfilage. Chaque maillon de la lisse d'une lame correspond à un fil de chaîne. Ainsi, les fils pairs correspondent aux maillons des lisses d'une lame et les fils impairs correspondent aux maillons des lisses de l'autre lame. Par exemple, "enfilage 1-2-1-2-1 etc.", cela veut dire qu'un fil de chaîne passe par le maillon de la lisse de la première lame, le second fil passe par le maillon de la lisse de la deuxième lame, le troisième fil passe par le maillon de la lisse de la première lame, etc. Quelques tissus exigent quatre lames, au lieu de deux, comme par exemple le coutil. Dans ce cas, les fils impairs correspondent à la première et à la troisième lame, tandis que les fils pairs correspondent à la deuxième et à la quatrième lame. Par exemple, "enfilage 1-2-3-4-1-2-3-4-1 etc, cela signifie qu'un fil passe par le maillon de la lisse de la première lame, le second fil passe par le maillon de la lisse de la deuxième lame, le troisième fil passe par le maillon de la lisse de la troisième lame, le quatrième fil passe par le maillon de la lisse de la quatrième lame, le cinquième fil passe par le maillon de la lisse de la première lame, etc. Cependant, l'ordre ci-dessus de l'enfilage à quatre lames n'est pas toujours le même, pour tous les tissus à quatre lames. Par exemple, le tissu karameloti, tout décoré de dessins fantaisistes dus à l'enfilage et au pédalage convenable, exige un enfilage particulier, selon le dessin désiré; par exemple, 1-2-3-4-1 etc, répété 30 fois.Donc, les fils impairs correspondent à la première et à la troisième lame, tandis que les fils pairs correspondent à la deuxième et à la quatrième lame. Ensuite, on adopte l'enfilage régulier à deux lames, six fois: 1-2-1-2-1etc. Donc, les fils impairs correspondent à la première lame et les fils pairs à la deuxième lame. Ensuite, on adopte aussi l'enfilage régulier à deux lames, mais on se sert de la troisième et de la quatrième lame, six fois: 3-4-3-4-3 etc. Donc, les fils impairs correspondent à la troisième lame, et les fils pairs correspondent à la quatrième lame. On recommence par l'enfilage régulier à quatre lames, trente fois et ainsi de suite.

Dans les villages enquêtés, comme dans les autres villages de la Grèce, les lisses des lames sont en principe formées de deux fils de coton, liés entre eux de

façon à former au milieu un trou, le maillon.

L'enfilage du peigne en bois.

Après l'enfilage des lames, on procède à l'enfilage du peigne en bois, (novodema du peigne). C'est-à-dire qu'on passe de nouveau les fils par les ouvertures du peigne, de manière à ce que chaque ouverture se trouve juste en face d'un maillon de lame et que les fils impairs et pairs se trouvent alternativement placés l'un à côté de l'autre, à chaque ouverture du peigne. Chaque ouverture est située entre deux dents du peigne en bois. L'enfilage se fait aussi à l'aide de deux femmes; une femme reste derrière le peigne et donne les fils; l'autre femme reste devant et passe un à un les fils par chaque ouverture du peigne en bois. Parfois, par exemple dans le tissage du tissu coutil, deux fils de chaîne correspondent à la même ouverture du peigne. Alors, un fil impairs et un fil pairs correspondent à la même ouverture du peigne.

La nodosité.[28]

Partant du peigne en bois, les bouts des fils de chaîne sont attachés par la tisserande à un bâton, qu'on doit fixer ensuite, sur l'ensouple avant. Cette seconde ensouple a la possibilité de tourner sur elle-même, en roulant sur elle la partie tissée du tissu, en même temps que l'ensouple arrière tournant sur elle-même, déroule une nouvelle partie des fils non tissés de chaîne. C'est le dernier stade des travaux préparatoires du métier à tisser et du tissage; le montage de la chaîne sur le métier à tisser est accompli. A partir de là, commence le tissage proprement dit, car la chaîne est prête à recevoir le fil de trame.

LA TRAME.

Juste avant le tissage, la tisserande fait le bobinage des fils de trame. Le bobinage se fait à l'aide de l'aiguille du rouet directement pendant le filage, ou après le lavage et la teinture des fils en chaîne. On prépare plusieurs bobines à la fois, l'une après l'autre. Chaque bobine est montée sur l'aiguille du rouet, comme on l'a déjà dit. Quand elle est prête, on retire l'aiguille, en formant alors une sorte de pelote, avec une ligne axonique au milieu et vers la longueur de la bobine. On met ces bobines dans un panier et on place le

panier à côté de la tisserande. Chaque fois qu'elle a besoin d'une bobine, elle passe l'aiguille de la canette par la ligne axonique de la bobine et elle place la canette avec la bobine dans la navette.

Au point de vue technique, la trame étant en principe une ligne de fil, trame le tissu en traversant la chaîne dans sa largeur et en offrant ainsi au tissu un aspect de texture plus ou moins simple. Cependant, le tissu pour les flocates exige deux trames. L'une est la trame régulière en bobine, l'autre est la trame en botte, nommée flocos, qui donne au tissu son aspect poilu. (Voir le chapitre "Analyse des tissus"). Le fil flocos, après son filage ou sa teinture, subit une sorte d'ourdissage, pour devenir prêt à être utilisé. A l'aide de deux pieux, (ou de deux arbres), placés loin l'un de l'autre à une distance d'environ 10 m, on fait une énorme chaîne-rouleau. L'ourdissage fini, on coupe la chaîne-rouleau et on fait sur toute sa longueur des noeuds faciles à défaire, on lui fait subir une certaine élaboration, si aucune sorte de teinture n'a précédé, ou on la garde ainsi nouée, en dépôt. Juste avant d'être utilisée, la chaîne est coupée par la tisserande en morceaux de 15 à 20cm de longueur, à l'aide d'un carton ou d'un bâton-mesure. Ainsi coupé, le flocos est placé en bottes, comme la trame en bobines, à côté de la tisserande. Comme on l'a déjà dit, le flocos subit une élaboration si aucune teinture n'a précédé, c'est-à-dire qu'on le fait bouillir dans un pot de cuivre étamé, avec un peu d'alum, pour qu'il devienne tout blanc. Après quoi, le sechage se fait toujours en plein air.

----- . -----

LE TISSAGE

Avant de commencer l'analyse du tissage, il serait peut-être nécessaire d'examiner les conditions qui forment le tissage tel qu'il est. Car, mis à part les facteurs techniques et le fait que les objets répondent à des besoins précis, il y a d'autres éléments qui règlent le caractère du tissage et parfois, les techniques textiles. Ces éléments sont caractérisés socialement car ils ont leur source dans le fonctionnement de la société, à qui d'ailleurs, ces éléments s'adressent. Parallèlement, ce sont des éléments "féminins" car ces relations sociales sont supportées par les femmes, qui leur impriment leurs pensées. Les relations sociales caractéristiques des hommes sont celles qui concernent le travail, les soucis d'assurer la subsistance et la bonne réputation de leurs familles. Ces éléments seront nommés d'un mot général, la dot; on se servira de cette expression plutôt dans un sens figuré que réel.[29]

Le mot dot signifie l'ensemble des objets dont la future mariée est munie; parfois il a le sens d'un ensemble d'objets appartenant à quelqu'un ou à quelque chose. Par exemple, on dit "la dot d'un nouveau né", pour désigner l'ensemble des objets et surtout de tissus de première nécessité pour les premiers jours de sa vie. En tous les cas, le mot dot signifie un ensemble d'objets appartenant à quelqu'un, mais aussi celui d'objets qui sortiront de la maison et qui changeront même momentanément de propriétaire. Par exemple, la jeune mariée qui reçoit juste après son mariage une assiette pleine de gâteaux couverte d'une serviette, est obligée de faire retourner la serviette à son possesseur, qui est une femme obligée par la coutume d'envoyer une serviette choisie parmi ses plus belles pièces.

Les tissus locaux semblent être dominés par deux facteurs fondamentaux: constituer une dot et répondre à un besoin précis. Il est possible qu'un tissu obéisse seulement à l'un des deux facteurs ou aux deux à la fois. Cela a comme résultat la classification des tissus en deux catégories; tissus décoratifs de la maison et tissus destinés à répondre aux besoins vitaux des gens.

Les tissus de décoration de la maison.

Il s'agit en principe des tissus de la dot et ils sont créés par des jeunes filles dès leur enfance, dans

le but d'habiller leur maison après le mariage. Ces tissus sont présentés au village (et bien sûr à la belle mère) quelques jours avant la célébration du mariage. Les gens et la belle mère seront juges de la qualité technique et esthétique de l'ensemble de tissus. Dans cette société fermée et traditionnelle, il s'agit de l'un des instants les plus importants dans la vie d'une femme. Selon les bons ou les mauvais jugements portés sur sa dot, la mariée aura une bonne ou une mauvaise réputation concernant de sa capacité ménagère. Et comme sa capacité, sa pureté et sa chasteté ne sont pas seulement une affaire personnelle mais une affaire familiale et souvent de toute sa parenté, ce jugement pèse lourdement.

Elle s'efforce d'atteindre la meilleure qualité tout en évitant les nouveautés. Chaque pièce tissée est une parfaite répétition des tissus traditionnels. Certains éléments techniques et décoratifs concernant le tissage se rencontrent exclusivement dans la dot. Par exemple, dans le tissage d'une flocate de dot, chaque trois duites de trame régulière est inserrée une duite de trame flocos, ce qui rend le tissu plus "riche". Au contraire, dans le tissage d'une flocate qui n'est pas destinée à une dot, on inserre une duite flocos toutes les quatre duites de trame régulière.

Les tissus destinés à répondre aux besoins vitaux des gens.

Les aspects pratiques paraîssent avoir une importance secondaire vis-à-vis de l'aspect "dot". Ils prennent leur valeur réelle juste après le mariage quand la jeune mariée tisse afin de pourvoir son mari et son ménage des tissus nécessaires. Le facteur dot reprend sa valeur dominante quand il s'agit de tissus destinés à être vus par plusieurs gens, en dehors ou dans la maison, comme par exemple le tissu messali[30] ou la serviette.

LE TISSAGE

Le tissage met fin à une longue série de travaux préparatoires; il s'agit maintenant de l'entrecroisement perpendiculaire et alternatif des fils de chaîne et de trame.

Les lames qui emportent les fils de chaîne sont liées en bas avec des pédales, à chaque lame correspondant une pédale. Selon la poussée du pied de la tisserande, les

pédales font descendre ou monter l'une après l'autre chaque lame, provoquant ainsi un mouvement vers le haut des fils correspondants pairs ou impairs de la chaîne. A chaque montée d'une lame, si le tissage est à deux lames, les fils pairs et impairs se séparent en formant ainsi une ouverture qui s'appelle la bouche ou la langue de la chaîne. Cette ouverture est en même temps une "voie" destinée à faciliter le passage de la navette emportant le fil de trame. Si le tissage est à quatre lames il sépare alternativement la moitié des fils pairs et impairs.

Chaque passage de la navette laisse une duite de trame qui se place à l'aide du peigne en bois juste à côté de la duite précédente. La distance du tissu ainsi produite, entre la bouche ou la langue de la chaîne et l'ensouple avant, est aussi appelée la bouche du tissu. Le passage du fil d'une duite à l'autre parmi les deux derniers fils de chaîne à gauche et à droite, forme une lisière simple, appelée par les gens oullia en grec et en valaque aussi. Les tissus des villages enquêtés sont privés d'une vraie lisière[31]. Parfois après le tissage, on couvre cette simple lisière d'une bande de 2cm d'environ, de tissu satin qu'on appelle "fassa" ou "satin". Par l'expression "lisière ganse" on exprime l'habileté de la tisserande et la qualité du tissu. Cette expression signifie, que chaque passage d'une duite à l'autre doit être le même que le passage précédent.

Parmi les derniers fils de chaîne à gauche ou à droite, presqu'à côté de la lisière, on inserre un fil de couleur différente qui porte des signes colorés chaque dix brasses, quand il s'agit d'un tissu destiné à des habits. De cette façon la tisserande peut savoir à chaque instant la longueur de la chaîne tissée.

Entre deux tissus tissés sur la même chaîne, on laisse une distance de 5cm de la chaîne non tissée, pour séparer les morceaux différents.

Quand le tissu tissé tend vers le peigne, la bouche de la chaîne se raccourcit; on fait dérouler par l'ensouple arrière une certaine quantité de fils de chaîne, en faisant enrouler en même temps sur l'ensouple avant la quantité correspondante du tissu tissé et ainsi de suite jusqu'à la fin du tissage.

Quand la chaîne touche sa fin et le bâton auxiliaire qui aide à l'enroulement des fils de chaîne autour de l'ensouple arrière tombe par terre, on remplace l'ensouple par un bâton de fer qu'on attache à l'ensouple, de façon à ce que le bâton de fer puisse approcher les lames. Ainsi, on fait une certaine économie du fil de chaîne,

car, au lieu de rendre inutile la distance du fil entre l'ensouple immobile et les lames (distance d'un mètre environ), on rend inutile seulement la distance du fil entre le bâton de fer mobile et les lames. (Environ 40cm).

Chaque sorte de tissu a deux aspects d'entrecroisement: a) l'aspect intérieur, la tissure et b) l'aspect extérieur, la texture. Dans les villages étudiés ces deux aspects ne sont pas toujours en accord, car tous les tissus sont à tissure rectiligne, tandis que leur texture définitive est soit texture rectiligne, soit texture à fils de trame relevés, soit texture feutrée.

Tissure rectiligne: l'aspect intérieur du tissage des tissus formés de deux nappes (nappe de trame et nappe de chaîne) de fils perpendiculaires, qui s'entrecroisent.

Texture rectiligne: l'aspect extérieur du tissage des tissus formés de deux nappes (nappe de trame et nappe de chaîne) de fils perpendiculaires, qui s'entrecroisent.
Tissus à texture rectiligne: brodé sur métier, bahto, mibahto, brodé bahto, tissu à carreaux, karameloti, malinossentono, messali, serviette, flanelle, haralia, bissak, trouvadès.
Texture à fils de trame relevés: Texture poilue: l'aspect extérieur définitif du tissu; la trame forme une nappe de laine poilue. Texture de velours: l'aspect extérieur du tissu; la trame forme une nappe de laine en velours uni ou ciselé. Texture feutrée: l'aspect extérieur définitif du tissu; les deux surfaces sont plus ou moins duvetées grâce au foulage.
Tissus à texture poilue: flocate. Le tissu flocate a essentiellement une surface à texture à fils de trame relevés et l'autre surface à texture feutrée. Il est classé parmi les tissus à texture à fils de trame relevés, car l'endroit a une surface poilue, tandis que l'envers a une surface feutrée.
Tissu à texture de velours: thyliasto.
Tissus à texture feutrée: coutil, cape, malioto, tissu à carreaux, velentja, tissu à carreaux de coutil, sakki, matafè, saïsma, samaroskouti, couvertè.

De tout ce qui a été précité, on comprend que la texture est l'élément variable et important d'un tissu. Même pour les tissus de texture rectiligne leur aspect extérieur n'est pas toujours semblable. (Par exemple, karameloti, tissu à carreaux, flanelle). Cette variabilité dépend de plusieurs facteurs, qui sont:
1) le choix de la matière: tissu tissé avec une fibre d'une seule nature ou plusieurs fibres différentes;

2) la grosseur du fil et sa torsion en chaîne et en trame;
3) le nombre des fils de chaîne et de trame au centimètre carré, (fils de chaîne ou de trame/cm), tissu lâche ou serré;
4) l'armure; tissage simple ou compliqué;
5) le nombre des trames;
6) les apprêts mécaniques qui donnent au tissu sa présentation définitive (foulage du tissu).

1) <u>Le choix de la matière.</u>

En principe, les tisserandes valaques n'utilisent pas d'autres matières que la laine. Cependant, le tissage de quelques tissus exige une chaîne de fils très lisses et fins. Dans ce cas, on se sert de fils de coton de différentes épaisseurs et qualités, trouvés dans le commerce. Tous les tissus dont la construction exige deux fibres de nature différente ont un point commun; leurs trames sont toujours en laine et leurs chaînes en coton.

A l'exception du tissu malinossento (drap de laine) la chaîne de coton, dans le cas du mi-bahto ne se voit pas beaucoup et ne se voit pas du tout dans les autres tissus (la trame voit la chaîne).

Les tissus à fils de nature différente sont: bahto, mi-bahto, brodé sur métier, bahto brodé, thyliasto, karameloti, malinossentono, serviette, messali et flanelle dans quelques cas (càmigelà en valaque).

Mis à part les tissus karameloti et malinossentono dont le tissage exige quatre lames, le tissage du reste des tissus est en simple point toile.

Chaque qualité de fils de coton correspond à un nom différent et chaque nom d'une qualité comporte plusieurs épaisseurs différentes du fil, épaisseurs chiffrées. Les tisserandes achètent elles-mêmes les fils de coton car elles connaissent les noms des fils adéquats à chaque tissu. Le choix de l'épaisseur du fil dépend du goût de la tisserande. Chaque qualité et par conséquent chaque nom de fil de coton correspond à des tissus différents. Le tissu bahto exige du coton nommé panissio[32] et du tsarhorama[33], si le tissu est destiné à devenir tapis de sol. Le tissu mi-bahto exige du panissio et du kourelonima.[34] Le malinossento et la karameloti du panissio. Les tissus brodés sur métier et le thyliasto exige le fil de Ioannina[35] ou fil psaronima, selon l'expression propre aux gens.[36]

2) La grosseur du fil et sa torsion en chaîne et en en trame.

Presque tous les tissus exigent des fils de chaîne beaucoup plus fins que les fils de trame. Cela a pour but d'une part de rendre la chaîne solide et de la protéger des battements forts du peigne sur les duites de trame et d'autre part à offrir au tissu à l'aide de la trame épaisse la qualité épaisse et "riche" (avoutà en valaque), selon l'expression propre aux gens. Cette distinction du fil fin pour la chaîne et du fil épais pour la trame n'est pas absolue. Elle concerne en principe tous les tissus décoratifs, en opposition aux tissus destinés à répondre aux besoins pratiques des gens. Car les tissus décoratifs sont tous des tissus qui habillent la maison ou les personnes et font partie de la dot. Ils seront alors vus par plusieurs yeux qui n'auront pas toujours de bonne intention, tandis que pour les tissus de travail l'esthétique n'a pas grande importance. Cependant, ces tissus obéissent aussi à des règles; a)répondre de manière adéquate à leur destination et b) être solides et servir longtemps. Par exemple, la cape, manteau d'hiver porté chaque jour par les bergers exige une chaîne et une trame filées à la quenouille ou au rouet, en deux torsions successives. Ce tissu obéit d'une part au premier facteur, il répond à sa destination, car ses torsions intenses le rend épais après le foulage et d'autre part il est solide car, en exigeant un filage fin de sa trame il augmente sa résistence.

La chaîne et la trame finement filées rendent le tissu bien serré et dur. Après le foulage, ce tissu devient plus épais. La chaîne fine et la trame épaisse et molle rendent le tissu "riche" et épais, d'une élasticité régulière. La chaîne et la trame épaisses rendent le tissu lâche et mou.

3). Le nombre des fils de chaîne et de trame par centimètre carré.

Dans la région enquêtée, la correspondance du nombre des fils de chaîne par cm est toujours en accord avec la laize du tissu[37].

Le nombre des fils de chaîne juxtaposés l'un à côté de l'autre dépend de la laize et de l'épaisseur du tissu désiré. L'épaisseur est déterminée d'avance par la constitution de la textilité. Par exemple, si la laize voulue est 80 cm et la constitution du tissu exige 4 fils de

chaîne/cm, il faut 80X4:320 fils de chaîne juxtaposés. L'épaisseur et la laize ensemble sont toujours en correspondance avec le nombre d'ouvertures du peigne en bois par centimètre. (Ouv.peigne/cm). Etant donné l'épaisseur et la laize différentes d'un tissu à l'autre, il y a plusieurs peignes en bois, convenant à chaque sorte de tissu. Par conséquent, le nombre des ouvertures correspondant à chaque centimètre varie de 10ouv.peigne/cm à 3ouv.peigne/cm. Comme à chaque ouverture du peigne correspond un fil de chaîne, on peut dire par conséquent, 10-3 fils de chaîne/cm.

La série de constatations exposées ci-dessus, ainsi que cette manière de déterminer l'épaisseur et la laize, sont évidemment inconnues par les tisserandes. Dans la région enquêtée, elles nomment les différents peignes en bois par le nom du tissu correspondant, en ajoutant avant le nom, la préposition de. Par exemple, le peigne de coutil, de malioto, de bahto, etc. Souvent, le même tissu peut avoir deux épaisseurs différentes, ou, des tissus différents peuvent avoir la même épaisseur; cela dépend de leur destination. Par exemple, une flocate de dot est toujours plus épaisse. Dans un cas pareil, la distinction du peigne se fait à l'aide du kefali. (Tête).

Le kefali est une mesure; il règle la largeur du futur tissu, ou la largeur de chacune des bandes composant un tissu. Parallèlement, le kefali signifie aussi le nombre des fils de chaîne/cm. Un kefali comprend 30 fils de chaîne juxtaposés. Par exemple, 5 kefalis ont 150 fils de chaîne; 4,5 kefalis ont 135 fils de chaîne. Les peignes qui correspondent à une certaine sorte de tissu ont des kefalis fixés à l'avance. Par exemple, le peifne d'une flocate de trois bandes a 5 kefalis par bande; le peigne d'une flocate de deux bandes a 5,5 kefalis par bande; le peigne d'une flocate de quatre bandes a 4,5 kefalis par bande. Donc, pour une flocate constituée de trois bandes le nombre de fils de chaîne appartenant à chaque bande sera de 30X5:150 fils, tandis que le nombre total des fils de chaîne de la flocate sera 150X3=450 fils. Parallèlement, pour une flocate on a 3 fils de chaîne/cm, c'est-à-dire $\frac{450}{3}=150$. La largeur totale de la flocate sera donc de 1,50m. La femme tisserande ne sait pas faire cette série de comptes, mais achète le peigne correspondant à chaque sorte de tissu, par rapport au nom du tissu et aux kefalis désirés. Son expérience montre qu'elle sait d'avance le nombre de fils de chaîne qu'elle doit préparer, Sur le peigne est toujours marqué le nombre de kefalis. En plus, chaque peigne a un certain nombre de

kefalis qui correspondent à différents nombres de fils de chaîne/cm. Par exemple, un peigne de 5 kefalis peut correspondre à 3 fils de chaîne/cm, ou à 2 fils de chaîne/cm etc. Ainsi, l'épaisseur 3fils de chaîne/cm peut appartenir à un peigne de 5 kefalis, ou de 4,5 kefalis. Par conséquent, le nombre des kefalis en fonction avec l'épaisseur /cm règle la laize d'un tissu, tandis que les kefalis seuls règlent la largeur du peigne. Cela d'ailleurs est leur seule utilisation. On voit alors, que cette mesure n'est rien d'autre, qu'un moyen de faciliter les comptes de la laize désirée d'un tissu, sans obliger la tisserande à penser.

Les kefalis sont toujours doubles par rapport au nombre des kefalis marqués sur le peigne en bois. Par exemple, 4 kefalis sont essentiellement 8, car, on compte toujours la moitié. C'est-à-dire les kefalis correspondants aux fils de chaîne pairs ou impairs.

Après la première séparation des fils pairs ou impairs, on attache entre eux tous les fils pairs et ensuite tous les fils impairs de chaque kefali. En montant la chaînesur le métier, la tisserande n'a qu'à enfiler avec soin les fils impairs. Elle enfile les fils pairs machinalement, par rapport à l'enfilage des fils impairs. Ceci est encore un moyen de faciliter les travaux préparatoires du tissage.

Chaque kefali est subdivisé en 10 metrissia (mesurage) et chaque metrissia a 3 fils de chaîne, selon les tisserandes intèrrogées. Cette subdivision du kefali n'a aucun rôle organique. Lorsqu'elles sont obligées de compter les fils de chaîne, elles ne comptent pas 1,2,3, 4,5, etc, mais elles comptent trois par trois les fils de chaîne. Quand on arrive à 10 on a un kefali, (10X3=30) et alors on recommence.

Chaque femme peut toujours compter d'avance la longueur et le poids d'une chaîne, par rapport aux kefalis nécessaires à la fois. Par exemple, 6 brasses de chaîne pèsent 0,5 oques aux 5,5 kefalis. Particulièrement pour le tissu coutil de ces quatre villages, la velentja d'Avdella et les trouvades-sakki de Perivoli, qui exigent parfois 2 fils de chaîne/ouv.peigne, on double le poids de la chaîne.

Dans les villages enquêtés il y a deux épaisseurs convenables aux tissus, celle régulière, habituelle pour chaque tissu et celle plus ou moins augmentée. Selon une première conception, l'épaisseur augmentée semble être déterminée par le nombre des fils de trame au centimètre. D'une part cela est vrai, mais, d'autre part, le nombre

des fils de trame au centimètre dépend notamment du nombre des fils de chaîne au centimètre, car la chaîne joue le rôle d'une base fixe sur laquelle se trame le tissu. Une chaîne avec plusieurs fils au centimètre ne permet pas à beaucoup de duites de trame de se serrer très près l'une à côté de l'autre. Dans ce cas, le grand nombre des fils de chaîne empêche les battements forts du peigne sur les duites précédentes de la trame. Parallèlement, chaque fil de trame, traversant perpendiculairement les fils de chaîne, n'est pas assez relâché pour créer un tissu "riche" et épais. Dans ce cas, si on essaie de faire traverser au diagonale les fils de trame, on n'augmente point le relâchement des fils, mais on obtient une mauvaise lisière. Par contre, une chaîne à fils espacés aide le serrement augmenté des duites l'une à côté de l'autre, jusqu'au point de cacher complétement les fils de trame. Parfois, si la chaîne a des fils trop espacés, les duites de la trame ne se serrent pas seulement les unes à côté des autres, mais se placent partiellement les unes sur les autres. Dans ce cas, une traversée diagonale des fils de chaîne par la trame augmente le relâchement des fils de trame et rend le tissu bien épais, dur, riche et chaud.

Les nombres des fils de chaîne et de trame au centimètre carré sont les deux éléments importants et inséparables qui règlent l'épaisseur d'un tissu. Cependant, pour les gens, le nombre des fils de trame est l'élément qui détermine l'épaisseur du tissu. Ils appellent bahto les tissus épais, plus épais que d'habitude. Le mot bahto détermine en principe la façon du passage de la trame parmi les fils de chaîne. Les gens mettent en pratique cette façon de tramer la chaîne mais ils se servent, plutôt d'expérience, d'un peigne en bois aux ouvertures/cm espacées. En groupant les réponses des tisserandes j'ai pu former et déterminer le sens du mot bahto: bahto est le tissu dont la trame, en traversant la chaîne, décrit une ligne tangible courbe, dont le point extrême touche le peigne. Ainsi, la trame n'est pas tendue, mais assez relâchée et riche. La grande distance entre les fils de chaîne aide la trame à toucher la duite précédente de façon plus ondoyante, que d'habitude. Les gens appellent cela bahto, ou"la trame qui entre", (entre: bazi en grec). Par conséquent, on ne voit pas la chaîne d'un tel tissu ce qui est désigné aussi par le mot bahto. N'importe quel tissu peut être bahto ou non. Pourtant, il y a quelques sortes de tissus dont le nom bahto est leur propre dénomination et non pas un adjectif, car ce sont des tissus qui exigent des trames bien serrées les unes

à côté des autres. Par exemple, le nom kilimi désigne les couvre-lits et les tapis de sol. Dans l'expression "kilimi bahto", le nom bahto est la dénomination, tandis que le nom kilimi est une détermination spécifique.

Pour que la trame puisse toucher la duite précédente de façon ondoyante, la grande tension des fils de chaîne est une condition importante. D'ailleurs elle résulte du bon tissage de chaque sorte de tissu, bahto ou non. Particulièrement pour le bahto, une plus grande tension des fils de chaîne donnera à la chaîne-même une base stable et solide, dont la destination est de maintenir la duite de trame intacte, à la place où elle est mise par le peigne en bois.

Le tissu bahto est nommé aussi saïtiariko, c'est-à-dire"tissu à la navette", car ses parures tissées sont dues, exclusivement au fil de trame de la navette, puisque la chaîne ne se voit pas. Pourtant, le nom saïtiariko n'est pas propre seulement au tissu bahto. Les gens appellent aussi saïtiariko chaque sorte de tissu à l'effet de trame. Par exemple, le tissu messali est aussi un tissu saïtiariko.

L'effet de trame est commun à tous les tissus saïtiariko. Les duites de trame créent des rayures larges. Dans ou parmi ces rayures il y a des dessins dûs à la trame de deux couleurs différentes, qui se placent successivement l'une après l'autre. A chaque pédalage correspond une couleur différente A et B de la trame. Comme la chaîne ne se voit pas, le pédalage 1 a d'un côté une trame de couleur A toujours répétée, tandis que le pédalage 2 a de l'autre côté la trame de couleur B, également toujours répétée. Se forment ainsi de petites rayures égales, l'une à côté de l'autre, ayant comme voie la voie de la trame et comme largeur la distance entre les fils pairs ou impairs de chaîne. La caractéristique importante du dessin de cette sorte de tissu est que l'ensemble de petites rayures placées l'une à côté de l'autre forment à leur tour d'autres rayures qui ont comme voie la voie de la chaîne, comme longueur la longueur voulue et elles sont toujours de couleur A d'un côté et de couleur y B de l'autre.

4). L'armure: tissage simple ou compliqué.

Pour un tissu, l'armure est le facteur le plus "impressionnant" de sa texture compliquée, car l'armure règle le dessin et la façon d'entrecroisement des fils de chaîne et de trame. La plupart des tissus de ces quatre villages sont tissés en armure simple, ce qui

signifie qu'ils sont tissés en point toile. Cette sorte d'armure s'appelle par les gens "caltsinou" ou "tissu caltsinou" et elle constitue la plus simple forme du tissage.

Sa construction exige deux lames et deux pédales correspondants. Tous les fils pairs de chaîne correspondent à la première lame et tous les fils impairs à la deuxième lame. Par conséquent, aucun dessin décoratif dû à l'enfilage et au pédalage ne peut se produire, car il n'y a aucune autre combinaison de baisse et de levée des lames, que la combinaison 1,2,1,2,1, etc.

On considère le tissu caltsinou comme un tissu fin, dont la chaîne et la trame sont bien visibles. Il n'a pas alors besoin du foulage. Par exemple, les tissus serviette, haralia, trouvadès, etc, sont des tissus caltsinou. Quelques tissus à texture feutrée, par exemple la velentja, sont basés sur la plus simple construction mais ils ne sont pas caltsinou car ils n'ont pas la texture définitive d'un simple tissu, puisqu'ils subissent le foulage.

Peu de tissus exigent plus de deux lames. Il s'agit d'une part des tissus destinés à l'accomplissement des propres besoins vitaux des gens et d'autre part des tissus décoratifs. Parmi les deux sortes de tissus à quatre lames, au point de vue texture nous interesse ici la deuxième, car elle n'a pas besoin du foulage et par conséquent sur toute leur surface on peut voir des dessins dûs à l'enfilage et au pédalage.

Les tissus destinés aux besoins pratiques des gens ont toujours besoin du foulage. Ce dernier rend la texture définitive de leurs surfaces feutrée, tandis que juste après le tissage et avant le foulage ces mêmes tissus avaient leurs surfaces décorées de dessins dûs à une armure compliquée.

L'enfilage, même partiellement régulier et le rythme de la voie du pédalage sont les deux points communs pour tous les tissus à quatre lames. L'enfilage est partiellement régulier quand on se sert du rythme 1-2-3-4-1-2-3-ect, dans tous les tissus à quatre lames. Mais dans le tissu karameloti, le tissu le plus important à quatre lames, on inserre aussi l'enfilage 1-3-1-3-1 etc, et l'enfilage 2-4-2-4-2 etc.

Le rythme de la voie du pédalage est toujours le même, car il y a une cohérence entre la voie du passage de la navette et le rythme du pédalage. Cela signifie que si par exemple la navette passe vers la droite, le pédalage va aussi de gauche à droite. Cela a pour but de rendre le travail de la tisserande plus facile. Par

exemple, il y a les pédales 1 2 3 4 les unes à côté des autres. La tisserande pousse à l'aide de ses pieds les pédales 1 et 3 en faisant passer la navette de gauche à droite. Ensuite, elle pousse les 4 et 2 en faisant passer la navette de droite à gauche et ainsi de suite.

Les combinaisons du pédalage sont en général les suivantes: 1-3, 1-4, 2-3, 2-4. Les combinaisons 3-4 et 1-2 sont impossibles et impraticables, car les lames sont dépendantes entr'elles, deux à deux; la première avec la deuxième et la troisième avec la quatrième. Par exemple, dans le tissage du tissu karameloti l'enfilage est: 1-2-3-4, 30 fois; 1-3, 6 fois; 2-4, 6 fois; 1-2-3-4, 30 fois, etc. Alors le pédalage sera: 1-3, 1-4, 1-3, 1-4, 1-3, etc, 7 à 6 duites. 2-4, 2-3, 2-4, 2-3, 2-4, etc, 7 à 6 duites. Le nombre des duites dépend toujours de l'épaisseur du fil de trame utilisé. Si le fil est fin, les duites sont plus nombreuses. Si le fil est bien épais, les duites sont moins nombreuses.

5) Le nombre des trames.

Les tissus à deux trames peuvent être classés en: a) tissus à trames de couleurs différentes, b) tissus à trames de matières différentes (laine, coton), c) tissus à trames d'effets différents de la même matière (laine) et de différentes ou de mêmes couleurs.

a) Les tissus à trames de couleurs différentes sont décorés de rayures multicolores ou de carreaux dus aux ensembles multicolores et alternatifs de fils de chaîne et aux duites de trame, composées d'ensembles de fils multicolores. Les tissus aux trames de couleurs différentes n'ayant que le plus simple enfilage, 1-2-1-2-1 etc, ne présentent aucun intérêt au point de vue de la texture. Par exemple, le bahto, mi-bahto, etc.

b) Les tissus à trames de matières différentes sont apparus juste après la deuxième guerre mondiale. Il s'agit essentiellement de tissu malinosentono. Sa texture est due plutôt à l'enfilage à quatre lames et au pédalage convenable, qu'à ses deux trames placées alternativement, l'une après l'autre; une duite de laine, une duite de coton, etc.

c) Les tissus à trames d'effets différents sont la flocate et le thyliasto. Ils disposent de deux trames différente, mais de la même matière et leur enfilage est simple; 1-2-1-2-1 etc. Donc, leur texture est due exclusivement aux trames. La première est la trame régulière qui ne se voit pas en principe, et celle qui trame

essentiellement le tissu. L'autre est la trame qui donne au tissu sa texture à effets.

La texture de la flocate est poilue, due aux morceaux de fil d'une longueur de 16 à 20 centimètres, attachés à la chaîne, juste au milieu de leur longueur, de façon à ce que les deux bouts soient libres. Tous les trois ou quatre duites de trame régulière est inserrée une duite de trame flocos. Après le tissage, la flocate a besoin de foulage pour obtenir sa texture feutrée définitive. Ainsi, son poil de fils tordus devient plus vraisemblable par la détorsion des fibres.

La texture du tissu thyliasto est de velours, dû à la deuxième trame qui dépasse le fond du tissu en sortant au haut, entre deux fils de chaîne, afin de s'enrouler chaque fois autour d'une aiguille de fer, placée vers la laize du tissu, sur la chaîne. Après l'enroulement désiré de la trame autour de l'aiguille, on change le pédalage et on tire l'aiguille. Le fil en rouleau dépasse les fils de chaîne, en créant la texture de velours. Dans le tissage de thyliasto, le même fil de trame est la duite de trame régulière et la duite de trame de velours. Cela signifie qu'entre deux ou trois duites régulières, on inserre une duite de velours, à l'aide de l'aiguille.

6). Les apprêts mécaniques qui donnent au tissu son aspect définitif.

Quelques tissus doivent subir un traitement mécanique après leur tissage; il s'agit du foulage. Ce traitement mécanique a pour but de donner au tissu-même un aspect cohérent et d'ajouter aux qualités de ce même tissu la qualité chaude et imperméable, afin qu'il puisse accomplir sa destination. Après l'apprêt, le tissu acquiert un aspect et une qualité secondaire; l'aspect feutré et la qualité solide. La solidité elle-même n'est pas évidemment une qualité secondaire. Mais on la considère ainsi, car la solidité n'est pas le principal but des gens. Leur premier souci est de se protéger d'abord du froid.

Les tissus qui doivent subir ce traitement mécanique sont les suivants: le coutil, la flocate, la velentja, la cape, le malioto, la couvertè, les tissus à carreaux de coutil, les sakkis, le matafè, le saïsma et le samaroskouti.

De tous les tissus précités, les tissus destinés à devenir des vêtements exigent un traitement mécanique différent, comme nous allons voir dans le chapitre le foulage. Cet apprêt différent qui s'appelle mandani (mândani

en valaque), a pour but de donner au tissu une détorsion des fils et un remélange irrégulier juste suffisant, pour effacer les petits trous inévitablement formés pendant le tissage, entre deux fils de chaîne et deux fils de trame. Pour atteindre son but, le tissu reste longtemps à mandani et il subit un traitement beaucoup plus "doux" par rapport aux autres tissus qui exigent une détorsion presque absolue de leurs fils. Cela a comme résultat de rendre le tissu imperméable, chaud, solide et son aspect discrètement feutré, en gardant en même temps une épaisseur faible.

Le reste des tissus subissent le traitement mécanique dans un moulin à foulon, (drîsteală en valaque). La détorsion de leurs fils est beaucoup plus intense, car l'apprêt effectué à l'aide de la force de l'eau est beaucoup plus violent. Par conséquent, ces tissus ne restent pas aussi longtemps dans le moulin à foulon, leur aspect feutré est très évident et leur épaisseur "gonflée" augmente le pouvoir calorifique de la laine.

----- . -----

LE FOULAGE

On a relèvé à plusieurs reprises la nécessité du foulage pour certains tissus. Il s'agit essentiellement d'un apprêt mécanique dont le but est de donner aux tissus des qualités nouvelles; chaleur, imperméabilité et solidité. Ceci a pour conséquence la transformation de l'aspect du tissu qui, après le foulage, rejète son aspect d'entrecroisement perpendiculaire de deux nappes de fils (la chaîne et la trame) et il prend un aspect feutré, homogène. Le foulage est donc un traitement mécanique des fils après le tissage et dans le but d'obtenir une détorsion des fibres constituant les fils et en même temps un mélange des fibres de fils différents de chaîne et de trame qui constituent le tissu, à l'aide de la puissance de l'eau. Pendant la détorsion, les fibres se démêlent de façon progressive et le fil enfle mais l'entrecroisement des fils reste intacte, tandis que le mélange des fibres extérieures donne au tissu son aspect feutré; le tissu devient chaud, épais, solide et imperméable, surtout quand les fils contiennent des fibres de chèvre.

La détorsion et le démêlage ne se font pas de la même façon ni au même rythme pour tous les tissus. En effet, chaque tissu exige son propre traitement mécanique et les résultats obtenus par l'apprêt mécanique sont différents selon les installations différentes du moulin à foulon. Les tissus destinés aux habits (costumes pour hommes, robes pour femmes, capes) n'ont pas besoin d'un grand démêlage de fibres, mais une détorsion juste suffisante pour effacer les tous petits trous, formés inévitablement pendant le tissage entre deux fils de chaîne et deux fils de trame. Cette détorsion est nommée par les gens gonflement, car le remêlage irrégulier des fibres des fils rend le tissu plus épais; et elle est nommée aussi pulsation, car l'effacement des trous rend le tissu plus solide. Le gonflement et la pulsation ensemble rendent le tissu chaud et imperméable. Le reste des tissus qui ont besoin de foulage exige une détorsion presque absolue et par conséquent subit aussi le gonflement et la pulsation. Par contre, les gens pensent seulement à leur gonflement, car pour eux, la pulsation est nécessaire seulement pour les tissus destinés aux habits.

La différence du degré de détorsion exige donc un apprêt mécanique différent et par conséquent deux installations différentes de moulin à foulon. Cependant,

dans les quatre villages enquêtés, seul le moulin à foulon de Samarina dispose de deux installations différentes. Le moulin à foulon de Smixi possède une seule installation celle pour les tissus qui exigent une détorsion absolue. Pour les tissus destinés aux habits, les gens se servent de l'installation d'un village voisin, Spilaîon. Perivoli et Avdella ne disposent plus depuis 15 ans de moulin à foulon et se servent aussi du moulin à foulon de Spilaion situé à environ 20km de distance.

LE MOULIN A FOULON DE SAMARINA

L'eau des six rivières de la région est amenée artificiellement dans un même bassin situé en dehors du village. A une distance de 500 m à l'extérieur du village et sur une pente de la montagne, l'eau se suit un lit en bois, au terme duquel il y a un tuyau en bois de 16 m de longueur et d'environ 60 cm de diamètre au début et de 15 cm à l'arrivée, où il laisse passer l'eau à travers un trou de 5 cm de diamètre. L'eau canalisée dans le tuyau sort violemment et se jette sur des ailerons qui mettent en mouvement un cylindre vertical, situé au centre des ailerons. Sur le cylindre on a fixé quatre morceaux de bois qui tournent avec le cylindre; ces morceaux de bois élevent des marteaux en bois qui retombent sur les tissus jetés en-dessous dans un récipient en bois. Les tissus sont en même temps mouillés par un filet d'eau de 5 cm de largeur et 2 cm de profondeur. Ce système qui s'appelle en valaque mandabi, réunit les tissus destinés à devenir des habits.

Après sa chute sur les ailerons, l'eau se déverse dans un bassin et ensuite passe à nouveau dans un deuxième tuyau long de 10 m, ayant 40 cm de diamètre à l'embouchure et 4 cm à la sortie. L' eau arrive violemment dans un puits en bois, creusé dans le sol à une profondeur de 2 m et ayant 1,60 m de diamètre, en haut et 30 cm de diamètre au fond. L'eau se verse dans le puits de telle manière qu'elle provoque un tourbillon dans lequel tournent les tissus, plongeant et ressortant à la surface. Cette installation s'appelle drâsteală en valaque et elle fait gonfler les tissus qui exigent une détorsion absolue et un grand remêlage des fibres; la flocate présente les résultats les plus évidents et spéctaculaires du foulage. Après le premier puits, l'eau est canalisée dans un autre tuyau et un deuxième puits et ainsi de suite, elle traverse quatre installations l'une après l'autre, situées sur la pente de la montagne pour faciliter la

chute de l'eau. En hiver, lorsque le moulin à foulon n'est pas utilisé, on ne détourne plus l'eau, mais on la laisse suivre sa voie naturelle.

Ce moulin à foulon est propriété privée; il a été construit en 1891 par un Valaque nommé Adam Pivoulos, grand père du propriétaire actuel.

LES MOULINS A FOULON DE SMIXI ET DE SPILAION.

L'étude du moulin à foulon de Smixi a été bien difficile, car le propriétaire voit avec grande méfiance toute visite étrangère. Ce moulin à foulon comprend seulement l'installation appelée drîstealà (dristela en grec). Le système de fonctionnement est le même que celui de Samarina; l'eau d'une rivière coule dans un canal en bois situé sur la pente d'une petite colline proche. A proximité du moulin à foulon elle pénètre dans un tuyau d'où elle sort violemment dans une sorte de petite chambre-bassin en pierre, de 1,50m de profondeur, couvert à moitié avec un couvercle en bois. L'eau se déverse ici de telle manière qu'elle provoque un tourbillon dans lequel tournent les tissus.

Le moulin à foulon de Spilaion est le plus grand du département et fonctionne même en hiver si le temps le permet. A l'époque des pluies ou de la neige il ne fonctionne pas car l'eau est sale. L'installation du tourbillon du moulin à foulon de Spilaion sert aussi au lavage des tissus. On y apporte des tissus sales et du savon, car les gens pensent que l'installation est meilleure qu'une machine à laver.

Les sommes payéss sont en rapport avec le poids du tissu après le foulage. [38]

L'installation d'un puits tourbillon comporte certaines relations entre ses dimensions.[39] D est le grand diamètre, d est le petit diamètre et P sa profondeur; leurs relations sont les suivantes:

$D=P$, $d=\frac{1}{10}D$, [40] et $Dd=\frac{D}{2}$.

Un tel puits tourbillon de dimensions habituelles peut contenir 120 kilos de tissus. Durant le foulage, le pourcentage de perte de la laine est de 10-15% et dépend du nombre des fils de chaîne et de trame au cm carré. Après le foulage, le tissu perd 12% de sa longueur et 25% de sa largeur.

Les tissus qui ont besoin d'un tel apprêt mécanique subissent auparavant une certaine préparation, afin qu'ils soient bien "battus" de tous les côtés. On les

coud de façon spéciale, dans le but de donner au tissu la forme d'un ballon qui sera rempli d'eau, dans la drîsteală. On coud d'abord entre elles toutes les bandes constituant le tissu. Ensuite, on plie les coins jusqu'à la formation d'un carré plus petit. Après, on coud deux par deux les pointes du carré, en commençant la couture par le milieu. La couture s'arrête à environ 10cm du coin extérieur, formant ainsi un trou qui facilite le passage d'eau.

Les tissus subissent un traitement mécanique qui diffère d'un tissu à l'autre. Ainsi, les capes exigent 7 à 10h de traitement, les malliotos 12 à 24h, les coutils 12 à 24h, les flocates à flocos bien tordu 8 à 24h, les flocates souples 5 à 8h, les velentjas 40 à 50h, le reste des tissus 7 à 12h. La durée du traitement dépend des facteurs suivants: qualité de la laine, torsion du fil, nombre des fils de chaîne et de trame/cm carré, teinture, 41, longueur du tuyau qui verse l'eau dans le puits, quantité d'eau versée par le tuyau et qui provoque le tourbillon. Les tissus en laine de qualité supérieure, les tissus au grand nombre de fils de chaîne et de trame par cm carré et les tissus à fils de chaîne et de trame bien tordus exigent le maximum de temps.

Pour protéger les tissus pendant le foulage et leur donner le "gonflement" et la "pulsation" nécessaire, on connaît toute une série de règles plus ou moins superstitieuses. Tout de suite après la fin du tissage d'une flocate ou d'une velentja, on s'asseoit sur elle pour qu'elle soit bien battue par l'eau, coutume qu'on ne savait pas m'expliquer. Dans les quatre villages on met parmi les replis d'une flocate ou d'une velentja pliée un peu de levure. Certains gens à Perivoli m'ont dit que la levure met le tissu à l'abri du mauvais oeil, mais la plupart des tisserandes mettent du sel dans le même but et de la levure pour que la flocate soit bien "levée", comme le pain au levain; de la levure pour le fromage, afin qu'elle "caille" comme le fromage. Par opposition à la coutume de Perivoli, à Samarina et Smixi, avant de plier et coudre la flocate ou la velentja pour l'envoyer au moulin à foulon, on met de l'ail contre le mauvais oeil, du charbon contre la mauvaise chance et du pain pour qu'elle soit bien battue et gonflée, comme "la pâte du pain gonfle dans le four". On se sert du mot drîsteală aussi dans un sens figuré, pour désigner une situation compliquée.

----- . -----

LA COUTURE DES VETEMENTS TISSES

Une fois tissé et ensuite gonflé par le moulin à foulon, le tissu sèche en plein air; il est alors prêt à subir les travaux de couture. La flocate, la velentja, la couvertè, le saïsma, le samaroskouti comme doublure du bât et le kilimi en carreaux de coutil, tissés toujours en bandes de 80 cm au maximum de largeur, n'ont besoin que d'une simple couture unissant entre elles les bandes dans le but de donner à la pièce tissée ses dimensions définitives. Les tissus coutil, cape, malioto et parfois le samaroskouti, qui servent à la création des habits, ont besoin d'une élaboration de couture plus composée et ils sont confiés au couturier du village.

Autrefois, chacun des quatre villages enquêtés disposait de son couturier. Aujourd'hui, seulement Samarina et Perivoli en ont un; celui de Samarina est jeune, celui de Perivoli plus âgé. A mon avis, ils seront les derniers couturiers dans l'histoire de ces villages, car après leur mort il n'y aura personne pour leur succéder. Le successeur d'un couturier commence à fréquenter l'atelier dès qu'il a 10 ou 12 ans et il lui faut environ 15 ans d'expérience professionnelle avant d'exercer tout seul son métier.

La tendance vers la disparition de cette profession traditionnelle est dûe d'une part à la diminution du nombre des bergers et d'autre part à l'habitude moderne de ne pas rester aussi longtemps qu'auparavant dans le pays natal. Ces deux facteurs agissent de même pour les quatre villages. Le fait que Samarina et Perivoli disposent d'un couturier est dû au chiffre de la population, beaucoup plus important que celui de Smixi et de Avdella.[42]

On doit qualifier comme traditionnels les deux couturiers de ces villages car la couture qu'ils pratiquent n'a aucun rapport avec la couture des habits modernes. Ils continuent à coudre comme autrefois les derniers habits traditionnels, la texture et la destination du tissu de ces habits exigeant une couture tout à fait différente de celle des habits modernes. C'est pour cette raison qu'on ne prête pas tout autant d'attention à l'esthétique du vêtement qu'à sa destination.

Autrefois, le couturier cousait et brodait tous les vêtements, masculins ou féminins. Aujourd'hui il coud souvent des capes et des maliotos, assez souvent des costumes coutils et rarement des jupes féminines. Cette continuation de la production et par conséquent de l'utilisation des habits traditionnels est dûe d'abord à leur

adaptation au climat et aux conditions de vie locales et ensuite à la volonté de quelques personnes de vivre comme par le passé, volonté exprimée aussi par les vêtements.

La cape et le malioto ont tous les deux l'apparence d'une vraie cape, dans le sens actuel. Le tissu dont on fabrique ces deux pièces s'appelle samaroskouti. Les différences essentielles entre la cape, le malioto et le samaroskouti sont constituées par leur épaisseur/cm; 5fils/cm pour la cape, (cape d'hiver), 4fils/cm pour le malioto, (cape d'été), 4fils/cm pour le samaroskouti, (3fils/cm, quand il s'agit de samaroskouti à vendre). Cette orientation vers le samaroskouti, tissu différent du tissu traditionnel des capes et des maliotos n'est pas dûe au hasard mais à l'acceptation par les gens des nouvelles conditions de vie. Actuellement on ne reste pas longtemps en automne dans le pays natal et la cape d'autrefois n'a plus la même utilité, excepté à Samarina à cause de son altitude très haute. D'autre part, le nombre des bêtes n'est pas aussi grand qu'auparavant et ne peut plus fournir aux gens les diverses qualités de laine en quantité suffisante pour créer toute la gamme des tissus d'autrefois. Dans les cas où un propriétaire-berger produit beaucoup de laine, il préfère l'orienter vers le commerce. Donc, le malioto avec ses exigeances de laine supérieure est le premier oublié. Comme le samaroskouti présente les mêmes avantages tout en se contentant de n'importe quelle qualité de laine, il a remplacé la cape et il est identifié avec le malioto. Dans la transformation des noms et des qualités, le consommateur des villes qui recommence à apprécier les objets manuels faits par les paysans, a joué aussi un rôle. Ainsi, la demande de tissus faits à la main pour la création des habits à la mode a poussé quelques tisserandes vers la pratique professionnelle du tissage et vers la création de deux associations des femmes tisserandes. Mais comme dans l'artisanat il n'est ni profitable ni possible de produire en quantité et en qualité, le samaroskouti a remplacé la cape et le malioto.

Les capes sont les vêtements les plus souvent cousus par le couturier, car aucune autre fibre et aucun autre fil industriel ne peut remplacer la laine élaborée par les populations montagnardes. Selon mon opinion, la cape est une des rares sortes de textiles manuels qui pourra résister à l'invasion de la civilisation citadine et industrielle tant qu'il y aura des bergers transhumants ou nomades. Pour une cape (ou un malioto), 16 aunes de tissu sont exigées et deux jours de travail pour la couture. Le patron est créé par le couturier-même, selon la taille du client. La couture des parties différentes d'une même

cape se fait à la main, car le tissu est tellement dur et épais qu'il est impossible d'utiliser la machine à coudre. Cette sorte de couture s'appelle par les gens "couture naturelle". Pour la couture des capes, à part le couturier du village il y a aussi d'autres couturiers (pas nécessairement des Valaques transhumants) qui travaillent dans les familles, dans les lieux d'hivernage, payés par pièce. Les repas leurs sont offerts gratuitement par le maître de la maison pendant tous les jours nécessaires à la couture.

Le rythme de la couture des vêtements coutils suit le rythme de la production du tissu coutil. Ce rythme est dû aujourd'hui à la persistence parmi les personnes âgées de la manière traditionnelle de vie. Tant que ces gens-là seront en vie, la couture comme la production du coutil resteront en pleine prospérité, mais après leur mort, cette couture et cette production cesseront. Pour un costume de coutil sont exigées 17 aunes de tissu; 10 pour la veste et 7 pour le pantalon; 4 jours de travail sont nécessaires pour la couture. La couture entre les parties différentes du même vêtement se fait à la machine à coudre. Cette sorte de couture s'appelle fiaga en valaque. Quelques coutures-union entre les parties du devant de la veste se font à la main; cette sorte de couture (couture naturelle) s'appelle en valaque friqui et ne se voit pas.

La couture des vêtements féminins concerne notamment les jupes des vieilles femmes. Ces jupes sont en tissu de coutil à Samarina en raison de sa haute altitude et en tissu kaltsino à Perivoli. Cette dernière sorte de tissu pour jupes est tissée sur chaîne en coton, dont la trame est en laine fine de première qualité. Elle n'a pas besoin de foulage. Il n'y a pas longtemps, les jupes traditionnelles étaient de couleurs différentes, selon l'âge et la situation privée et sociale de la femme. Aujourd'hui, ces jupes sont de couleur noire ou rouge-bordeau foncé pour Smixi et Samarina et de couleur noire pour Perivoli et Avdella. La couture des jupes féminines cessera avec la mort des vieilles femmes. Il serait peut-être intéressant de dire que le nombre de femmes âgées est beaucoup plus grand que celui des hommes âgés. Pourtant, les femmes qui portent encore des jupes traditionnelles sont peu nombreuses par rapport aux hommes qui portent des costumes de coutil. L'explication de ce phénomène n'est pas seulement dûe à la plus grande difficulté qu'ont les hommes à s'adapter aux éléments nouveaux par rapport aux femmes mais aussi à d'autres raisons sociales. Tout d'abord, pour les hommes porter un costume traditionnel est une chose importante, cela leur

donne un air "fier", "mâle" et leur assure une place sociale importante, même si elle appartient à une époque déjà révolue. Par contre, pour les femmes porter une jupe traditionnelle n'est pas une chose importante; ainsi, elles adoptent facilement les vêtements modernes, mais le phénomène ne s'arrête pas là. Chaque vieille femme préfère tisser elle-même et donner ensuite au couturier un costume à coudre pour son vieil époux. Car, si l'homme sera fier de son habit traditionnel, pour la mentalité de la société valaque c'est sa femme qui se cachera derrière lui et qui sera "louée" par tous pour sa capacité et sera considérée une épouse digne qui prend soin de son mari.[43] Je ne pourrais pas affirmer que parmi ces groupes valaques la femme existe à travers l'homme, car durant mon enquête j'ai vu des différences assez grandes par rapport aux populations voisines de campagne, mais il est évident que sa personnalité est perçue plutôt à travers son époux.

Parmi les instruments de la couture traditionnelle plus ou moins connus, j'examine un instrument inconnu nommé par les gens de la région "l'esclave" et qui sert à l'exécution de la couture naturelle. Il s'agit d'un crochet attaché au bout d'une bande de tissu bien solide. Pour unir deux pièces d'un même vêtement on met les deux pièces l'une sur l'autre de manière à ce que la deuxième cache une bande de 1 cm de la première. Le couturier, obligé par la nature de la couture de se tenir accroupi, place les deux pièces ainsi identifiées sur son genou et il enroule autour de son articulation gauche la bande du tissu solide. Le crochet de la bande s'accroche sur l'extremité de gauche des deux pièces identifiées. Le couturier tire les deux pièces vers la droite et les immobilise avec la paume de sa main droite. Ensuite, avec les doigts de la même main il coud les deux pièces. Le but de cette préparation est de donner aux deux pièces la même tension.

Le métier de couturier, comme les autres métiers traditionnels, est accompagné par des chansons.[44] J'ai pu en trouver deux concernant la couture elle-même; une à Samarina, l'autre à Perivoli. On ne peut évidemment pas dire qu'il s'agit de deux chansons très différentes, car la deuxième partie de chacune est la même. La version de Samarina:

-- Là-bàs, dans les tsarsia[45] de Tjiortjia,[46]
tsanoum moi militsa,[47], [48]
dans les ateliers de Tjiortjia mille couturiers cousent,
mille élèves-couturiers cousent aussi.

Et un petit couturier coud et chante:
mon chaïaki[49] fier et tout brodé,
que je te tiens sur mes genoux, que je tienne ainsi
ta dame.

La version de Perivoli:
-- Cinq couturiers cousaient la robe de Marie
et un petit couturier cousait et chantait:
ma robe fière et brodée d'or;
comme je te tiens sur mes genoux,
que je tienne ainsi ta dame.

Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, plusieurs personnes de Samarina et surtout celles qui s'occupaient du commerce, avaient comme lieu d'hivernage la ville de Korytsa (Tjiortjia), ce qui explique la citation de cette ville. Le nombre de mille couturiers cité dans la version de Samarina est évidemment exagéré. Peut-être que cette exagération est dûe au rythme poétique mais parmi les groupes valaques examinés, ainsi que parmi les autres populations voisines de la région, les gens de Samarina ont la réputation d'exagérer les choses et de dire de gros mensonges.

Pour clore ce chapitre, il nous reste à examiner la personnalité du couturier. Ensemble avec quelques autres personnes, (le prêtre, l'agent de police, le président de la commune), il se distingue dans le village par la singularité de son métier, des bergers, des propriétaires-bergers et des épiciers qui forment la grande majorité. Il jouit d'une grande estime; il est lui aussi un Valaque transhumant et suit le rythme de vie des autres villageois. Pourtant, entre les deux couturiers (de Samarina et de Perivoli), il y a des différences dûes à leur âge et au nombre de la population des deux villages. Celui de Samarina est jeune et reste longtemps dans son pays natal, car le nombre des commandes est suffisant pour le faire venir à la fin du printemps et repartir dans le courant de l'automne. Ainsi, il peut conserver deux bâtiments séparés, un qu'il habite et l'autre où il travaille. Il suit un certain horaire mais pas aussi strict que les horaires des magasins du village. Pour lui, on peut dire qu'il exerce son métier surtout durant l'été.[50]

Le couturier de Perivoli est âgé. Comme le nombre de bergers disparus de Perivoli est grand, les commandes sont limitées dans son pays natal et il n'est pas obligé d'y rester longtemps. Il arrive vers le début de mois de juillet et il part fin août. Dans son lieu d'hivernage, à Trikala, petite ville de Théssalie, il exerce le même métier sous un autre aspect. Ayant appris

son métier au temps où les traditions étaient encore fortes, il sait parfaitement coudre non pas seulement les costumes et les capes, mais tous les habits traditionnels. Parallèlement, il sait très bien broder, car autrefois le couturier et le brodeur pouvaient être la même personne. Ainsi, durant l'hiver il coud et brode des costumes féminins ou masculins traditionnels, commandés par des organisations et des groupes privés ou publics qui organisent des spectacles folkloriques. Par conséquent, il est aussi connu ailleurs que dans ses deux patries, Trikala et Perivoli. Cette situation l'a rendu plus ouvert envers les etrangers et les visiteurs de son pays natal et plus "mondain" que le couturier de Samarina. Pourtant, en opposition avec ce dernier, il ne donne pas l'impression d'une personne importante, ni dans son pays natal où il est vraimment respecté, ni dans son lieu d'hivernage. Il pratique son métier dans les maisons qu'il habite dans ses deux propres patries.

----- . -----

DEUXIEME PARTIE. LES TISSUS

L' ANALYSE DES TISSUS

Autrefois, les tissus produits dans les villages enquêtés répondaient presque à tous les besoins. Les tissus achetés étaient reservés à l'habillement féminin en soie et en coton. Aujourd'hui, à part quelques exceptions, les personnes âgées seulement conservent les habits tissés à la main; les autres hommes et femmes utilisent des habits modernes achetés dans le commerce. Par contre, la production de tissus qui habillent la maison est encore en pleine prospérité. Evidemment, il y a des tissus dont la production est arrêtée ou tend vers l'arrêt à cause de leur inutilité, due au changement des conditions de vie. Avant d'entrer dans l'analyse des tissus, il m'a semblé nécessaire de faire un tableau contenant tous les tissus.

Tissus dont la production est prospère.	Tissus dont la production est limitée.	Tissus dont la production est arrêtée.
Flocate	Thyliasto	Messali
velentja	bahto brodé	serviette
brodé sur métier	tissu à carreaux	flanelle
bahto		matafè
mi-bahto	cape	trouvadès
	couvertè	sakki
	haralia	tissu à carreaux de coutil
	saïsma	karameloti
	coutil	malinossentono
	samaroskouti	bissac

La prospérité de la production de flocates et des velentjas est due au climat rigoureux qui les rend irremplaçables; celle des brodés sur métier est due à leur place dans la dot, ce qui les rend précieux; celle des bahtos et des mi-bahtos est due à leur tissage facile.

La production limitée du thyliasto est due à son tissage difficile qui exige une grande capacité de la part de la tisserande; celle du bahto brodé et du tissu aux carreaux est due d'une part à leur tissage difficile et d'autre part à leur remplacement par les tissus bahto

et mi-bahto; celle de la cape, des maliotos et du saïsma est due au nombre limité de bergers; celle de la couvertè est due au relâchement des liens de parenté et enfin, celle des haralias est due à leur remplacement par les valises et les boîtes.

La production arrêtée du messali, de la serviette et de la flanelle est due à leur remplacement par des tissus achetés; celle du matafè, des trouvadès et du sakki est due à leur utilité secondaire et enfin, celle des tissus à carreaux de coutil est due à leur tissage difficile, (difficulté signalée par les tisserandes elles-mêmes).

Les tissus coutil et samaroskouti forment un groupe particulier, dû à la singularité de leur production. Le tissage du coutil, aujourd'hui encore prospère, est destiné aux habits des personnes âgées. Une fois cette génération disparue, la production du coutil cessera. La production du samaroskouti est limitée à Samarina et à Smixi, où les tisserandes ont créé une coopérative et s'occupent du tissage des flocates. A Perivoli et à Avdella il n'y a pas de coopérative mais la plupart des tisserandes s'occupent professionnellement du tissage du samaroskouti.

La production de la karameloti et du malinossentono fait à la main est arrêtée. Pourtant, les tisserandes disposent de pareils tissus mais fabriqués dans les ateliers de tissage mécanique.

Il est nécessaire d'ajouter que dans le tableau présenté plus haut, la qualité intervient aussi. La première colonne comprend les tissus de qualité en général supérieure; la deuxième, les tissus de qualité assez bonne et la troisième, les tissus de qualité moyenne (à l'exception du coutil, dont la fabrication technique atteint la perfection).
L'analyse qui suit a pour but de préciser leur technique de production. Par conséquent, cette analyse ne suit pas la classification par colonnes présentée plus haut.

FLOCATE

Nature et structure des fils: chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière, de couleur blanche neige si sa couleur naturelle est à garder, ou blanche si elle est destinée à être teinte. Filée à la quenouille et au fuseau.

trame: 2 proportions de laine roudo, 1 proportion de laine d'agneau, 2 proportions de laine ţabakomalo. Filée légerement au rouet.

flocos: laine roudo. Filée à la quenouille et au fuseau.

Teinture: soit après l'échaudage en étant encore laine, quand il s'agit d'une flocate parée de dessins décoratifs de couleurs différentes, soit après le filage ou après le foulage, lorsqu'il s'agit de flocate d'une seule couleur. Dans ce cas, elle s'appelle flocate d'Ioannina ou Yanniotiki.

Texture: le tissage se fait avec deux trames. L'une est la trame régulière qui tisse le tissu, l'autre s'appelle flocos et elle est la trame poilue qui donne à la flocate son nom et sa texture poilue.

Entre deux trames flocos sont inserrées trois duites de trame régulière, ou quatre duites, si le tissu est à vendre. En opposition à la coutume de Samarina, de Perivoli, et de Avdella, à Smixi on inserre entre deux trames flocos, quatre duites de trame régulière, ou trois duites, s'il s'agit de flocate à vendre.

Le flocos est d'une longueur d'environ 15 à 20 cm avant le foulage et il s'attache à la chaîne juste au milieu de sa longueur, entre deux fils pairs ou impairs, de façon à ce que les deux bouts soient libres. Chaque trame flocos est attachée soit sur un, deux ou trois fils de chaîne, soit sur quatre ou cinq, si la flocate désirée est moins épaisse.

Contexture: 3-4 fils de chaîne/cm. 5 kefalis.

Enfilage: 1-2-1-2-1-2 etc.

Pédalage: 1,2,1,2,1,2 ect.

Particularités: A Perivoli la flocate s'appelle aussi velentja, tandis que la velentja s'appelle doga ou velentja stérile. Par contre à Samarina et à Smixi on appelle la velentja flocate stérile. (L'expression flocate stérile signifie qu'elle est privée de trame flocos).

Parfois on tisse des flocates à la

chaîne et à la trame régulière de couleur grise ou noire naturelle, tandis que la trame flocos est colorée d'une seule couleur. Cette sorte de flocate est destinée aux bergers et aux bûcherons, pour être utilisée en plein air comme couverture de nuit. Pour une raison pratique ne pas se salir, l'envers est de couleur foncée.

Traitement: elle a besoin de foulage. (Drisella).

VELENTJA (flocate stérile, doga).

Contexture: A Avdella on m'a dit que parfois elle est tissée selon la technique du coutil, c'est-à-dire que deux fils de chaîne correspondent à une ouverture du peigne. Ceci rend la velentja épaisse et solide.

Les autres caracteristiques sont les mêmes que pour la flocate, sans disposer évidemment de trame flocos.

COUTIL.

Usage: costumes pour hommes; jupes, robes, tabliers pour femmes.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine roudo, blanche et longue. Filée à la quenouille et au fuseau.

Trame: laine roudo, blanche et longue. Filée au rouet.

Teinture: le coutil de couleur bleu ou bleu ciel se teint soit en étant encore laine pendant l'échaudage du lainage, soit comme tissu après le foulage.

Texture: deux fils de chaîne sont absolument nécessaires entre deux dents du peigne.

Parfois, pour rendre le tissu plus épais, en enfile 3 à 4 fils de chaîne entre deux dents du peigne.

Il exige des battements du peigne très forts sur les fils de trame, pour devenir bien épais.

Contexture: 6 à 10 fils doubles de chaîne/cm. 9kefalis.
Enfilage No1: quatre lames exigées: 1-2-3-4-1-2-3-4 etc.
Pédalage No1: 1-3, 1-4, 4-2, 2-3, etc. ou 2,3,1,4 etc.
Enfilage No2: quatre lames exigées: 1-3-2-4-1-3-2-4 etc.
Pédalage:No2: 1,2,3,4,1,2,3,4, etc.

Particularités: A Perivoli, quelques vieilles femmes dont les maris sont encore vivants tissent encore du coutil. Toujours à Perivoli, lorsqu' il fait froid, il est difficile, sinon impossible, de faire relever les lames et les fils de chaîne correspondants. Alors, on installe au-dessous des fils de chaîne à la partie arrière du métier à tisser un pot de fer aux charbons ardents pour réchauffer les fils et faciliter le tissage.

Traitement: Le foulage est nécessaire (mandani). Chaque tissu coutil devient ensuite de 15 cm plus étroit.

TISSU AUX CARREAUX DE COUTIL.

Usage: couverture d'été.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée à la quenouille et au fuseau.

Trame: laine roudo, blanche aux fibres courtes. Filée au rouet.

Teinture: après le filage.

Texture: 2 fils de chaîne entre 2 dents du peigne.

Contexture: 4 fils doubles de chaîne/cm. 12 kefalis.

Enfilage: quatre lames exifées. 1-2-3-4-1-2-3-4 etc.

Pédalage: soit 1,4,2,3,1,4,2,3, etc.
soit 1,4,3,2,1,4,3,2, etc.

Particularités: il est décoré de grands ou de petits carreaux, de même ou de différentes dimensions, c'est-à-dire largeur-longueur égales, ou largeur-longueur différentes. Il est en général constitué par une combinaison chromatique, blanc-bleu. Les carreaux sont dus à la juxtaposition régulière des fils de chaîne de couleurs différentes pendant l'ourdissage et à la juxtaposition correspondante des fils de trame de couleurs différentes.

Traitement: Le foulage (mandani) est nécessaire.

TISSU AUX CARREAUX.

Usage: couvre-lit d'été de chaque jour.

Texture: simple point toile.

Contexture: 3 fils doubles de chaîne/cm. 12 kefalis.
Enfilage: 1-2-1-2-1-2 etc.
Pédalage: 1,2,1,2,1,2 etc.
Traitement: aucun.

Le reste est le même que pour le tissu aux carreaux de coutil.

THYLIASTO.

Usage: tapis de sol.
Nature et structure des fils. Chaîne: fils de coton.
Trame: laine roudo, blanche neige, si le tissu est à garder sa couleur naturelle. Blanche, s'il est destiné à être teint. Finement filée au rouet.
Teinture: soit en étant encore laine après le lavage ou après le cardage, soit en étant fil.
Texture: il s'agit d'une sorte de velours. Le dessin à la texture du velours et par conséquent dépasse le fond qui est à la texture d'une simple tissu.

La même trame fait à la fois le dessin de velours et le fond. Cépendant, à Perivoli et à Avdella, deux trames indépendantes l'une de l'autre font le dessin de velours et le fond. Dans ce cas, la trame de velours est finement filée à la quenouille et au fuseau. La technique du velours est basée sur une longue aiguille de fer. Pendant le passage de la trame sur le motif, le fil de trame s'enroule autour de cette aiguille qui est placée sur les fils, dans la largeur de la chaîne. Ensuite, on change de pédale et on tire l'aiguille. La trame du velours est reprise sur l'aiguille tout les deux fils de chaîne.

Entre deux duites de trame du velours sont inserrées deux à trois trames régulières qui tissent le tissu.

Contexture: 4 fils de chaîne/cm. 5 kefalis.
Enfilage: deux lames exigées: 1-2-1-2-1-2 etc.
Pédalage: 1,2,1,2,1,2 etc.
Traitement: aucun.
Particularités: aucune.

BRODÉ SUR MÉTIER.

Usage: tapis de sol, décoratifs.

Nature et structure des fils. Chaîne: fil de coton.

Trame: laine roudo, blanche, aux fibres courtes. Filée au rouet.

Teinture: soit après le lavage, en étant encore laine, soit après le filage.

Texture: il s'agit d'une sorte de broderie et de tissage en même temps. Chaque duite comporte plusieurs trames de couleurs différentes. Chaque couleur est placée comme une trame habituelle, là où cela est indiqué sur le dessin. Une duite accomplie, on change de pédale et on recommence la nouvelle duite, en plaçant l'un à côté de l'autre, plusieurs fils de trame en petites pelotes, de couleurs différentes. Les fils multicolores appartenant à la même trame forment une duite partielle. Les duites partielles voisines s'attachent les umes aux autres en passant sur le fil de chaîne commun. Les brodés sur métier à liure pareille ne disposent pas de l'envers. Autrefois, l'attachement de deux duites partielles était obtenu par l'enroulement d'une duite partielle autour de l'autre, de façon à former une sorte de noeud à l'envers du tissu. S'il s'agit d'un brodé de plus de 80 cm de largeur, le tissu se tisse en bandes. Dans la première bande, la copie du dessin se réalise à l'aide de l'oeil. Mais la deuxième, la troisième, etc. on mésure au millimètre, pour que les proportions du dessin de chaque bande soient en cohérence avec la couture.

Contexture: 4 fils de chaîne/cm. 5 à 5,5 kefalis.

Enfilage: deux lames exigées, 1-2-1-2-1-2 etc.

Pédalage: 1,2,1,2,1,2 etc.

Particularités: aucune.

Traitement: aucun.

BAHTO.

Usage: tapis de sol, de chaque jour.

Nature et structure des fils. Chaîne: fils de coton.
Trame: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée au rouet.
Teinture: soit aptès le lavage du lainage, soit après le filage.
Texture: les fils de chaîne ne se voient pas.
Contexture: 2 à 3 fils de chaîne/cm. 5 à 5,5 kefalis.
Enfilage: deux lames exigées. 1-2-1-2-1-2 etc.
Pédalage: 1,2,1,2,1,2, etc.
Particularités: le nombre limité des fils de chaîne au centimètre aide à une juxtaposition serrée des duites de trame. Cela rend le tissu dur et épais.

MI-BAHTO ou mi-bahto saïtiariko.

Usage: couvre-lit de chaque jour.
Contexture: 3 à 4 fils de chaîne/cm. 5 à 5,5 kefalis.
Le reste est le même que pour le bahto.

BAHTO BRODÉ.

Usage: couverture d'été.
Particularités: sur les deux côtés dans le sens de la largeur il porte le dessin de la technique du brodé sur métier. Le reste est le même que pour le bahto.

MESSALÍ.

Usage: couverture de protection de la pâte après le pétrissage, jusqu'au moment de la cuisson . La pâte est d'abord couverte d'un tissu en coton, car un contact médiat de la pâte avec la laine rend la pâte duvetée.
Nature et structure des fils. Chaîne: fils de coton très fin.
Trame: laine roudo, blanche aux fibres courtes. Filée à la quenouille et au fuseau.
Teinture: soit après l'échaudage, soit après le filage, soit après le tissage. (Rarement).
Texture: les fils de chaîne ne se voient presque p pas.

Contexture: 4 à 5 fils de chaîne/cm.
Enfilage: deux lames exigées. 1-2-1-2-1-2 etc.
Pédalage: 1,2,1,2,1,2 etc.
Particularités: sur les deux côtés dans le sens de la largeur de la chaîne, il porte des broderies tissées, en forme des rayures de couleurs différentes.
Traitement: aucun.

SERVIETTE.

Usage: serviette de table, couverture de plats.
Teinture: elle est presque toujours de couleur blanche naturelle.
Particularités: sur les deux côtés dans le sens de la largeur de la chaîne, elle porte de fines rayures, dues aux fils de trame.

Le reste est le même que pour le messali.

FLANELLE ou katassarko.

Usage: linge pour hommes et femmes.
Texture: elle est la même que celle du coutil.
Contexture: 7 à 3,5 kefalis.

Jê n'ai pas pu regrouper d'autres informations concernant ce tissu, sa production étant arrêtée depuis longtemps.

CAPE.

Usage: manteau sans manches, utilisé par les bergers, pour se protéger du froid, de la pluie et de la neige. La laine de chèvre utilisée le rend imperméable.
Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée à la quenouille et au fuseau, ou au rouet.
Trame: laine du ventre-queue-pattes arrière, plus de la laine de chèvre. Filée à la quenouille et au fuseau, ou au rouet.
Teinture: après le foulage et la couture, pour que les fils soient bien fixés.
Texture: souvent elle a la même technique que le coutil.
Contexture: 5 fils de chaîne/cm. 4 kefalis.

Enfilage: deux ou quatre lames exigées.
Enfilage à deux lames: 1-2-1-2 etc.
Enfilage à quatre lames: 1-2-3-4-1-2 etc.

Pédalage: correspondant à un enfilage à deux lames: 1,2,1,2,1,2 etc.
Pédalage correspondant à un enfilage à quatre lames: 1-3, 1-4, 2-4, 2-3, 1-3, etc.

Particularités: En opposition à la coutume des quatre villages, à Perivoli, on mélange rarement la laine de mouton avec la laine de chèvre. Par contre, on m'a assuré que le tissu devient aussi imperméable.

Les femmes qui font ce mélange disent qu'elles le font "pour que l'eau s'écoule bien." Les hommes riches portaient autrefois des capes blanches nommées "saricà" ou flocate, car elle avait l'intérieur en flocos. La cape dispose aussi d'un capuchon nommé zarkoula.

Traitement: le foulage est nécessaire.

MALIOTO.

Usage: manteau d'été à manches, des bergers, porté au-dessous de la cape. Autrefois, le malioto blanc était la cape de toutes les saisons du "tselnic".

Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée à la quenouille et au fuseau.

Trame: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée à la quenouille et au fuseau, ou au rouet.

Contexture: 4 fils de chaîne/cm. 4 kefalis.

Le reste est le même que pour la cape.

KARAMELOTI.

Usage: couvre-lit de chambre à coucher.

Nature et structure des fils. Chaîne: fil de coton très fin.

Trame: laine roudo blanche neige ou blanche naturelle, si elle est à teinter. Filée à la quenouille et au fuseau.

Teinture: soit après le lavage du lainage, soit après le filage.

Texture: deux trames exigées; l'une en coton et l'autre en laine, alternativement placées l'une après l'autre.

Contexture: 5 fils de chaîne/cm.

Enfilage: quatre lames exigées: 1-2-3-4-1-2-3-4 etc, 30 fois; 1-3-1-3-1 etc, 6 fois; 2-4-2-4-2 etc, 6 fois; et on recommence.

Pédalage:
1-3, une duite de trame en coton.
1-4, une duite de trame en laine.
1-3, une duite de trame en coton, etc, 6 à 7 fois.

....

2-4, une duite de trame en coton.
2-3, une duite de trame en laine.
2-4, une duite de trame en coton, etc, 6 à 7 fois.

....

On recommence; 1-3, une duite de trame en coton, etc.

Particularités: son tissage est considéré comme le plus difficile. Quelques femmes seulement, très vieilles, connaissent l'enfilage et le pédalage correspondant. Chaque fois qu'une tisserande voulait travailler une karameloti, elle appelait une de ces femmes pour faire l'enfilage et le pédalage.

Traitement: aucun.

MALINOSSENTONO.

Usage: drap de lit, en laine.

Nature et structure des fils. Chaîne: fils de coton, très fin.
Trame: laine roudo, blanche longue. Finement filée à la quenouille et au fuseau.

Enfilage: 1-2-3-4-1-2-3-4-1 etc.

Pédalage: 1-3, 2-4, 1-3, 2-4, 1-3, etc. Deux pédales exigées. La première correspond à la première et à la troisième lame et la seconde pédale correspond à la deuxième et à la quatrième lame.

Le reste est le même que pour la karameloti.

SATSMA.

Usage: doublure des couvre-lits pour toutes les saisons, ou doublure pour les tapis de sol, surtout pour les brodés sur métier, afin de les protéger de l'humidité. Il est aussi utilisé comme manteau de protection contre le froid, la pluie et la neige, pour le cheval, ou l'âne.
Autrefois, il remplaçait le matelas et parfois le tapis lui-même.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière, grise, aux fibres courtes. Filée au rouet.
Trame: laine de chèvre, plus laine de mouton. Filée au rouet.

Teinture: n'est pas exigée , pendant que le tissu est neuf. On le teint en noir, quand il commence à devenir trop usé.

Texture: simple point toile.

Contexture: 4 à 5 fils de chaîne/cm. 4 à 3,5 kefalis.

Enfilage: 1-2-1-2-1 etc.

Pédalage: 1,2,1,2,1 etc.

Particularités: il peut être décoré de deux façons:
a) tout le fond est couvert de dessins carrés rhomboïdes, nommés doxa (gloire en français).
b) le fond est couvert de rayures noires et blanches juxtaposées. On calcule la largeur des rayures avec un "mâsur" en valaque, (bobine en français), c'est-à-dire, la quantité de fil enroulé autour de l'aiguille-canette. Voilà un exemple donné par une femme de Perivoli: "4 bobines de fil blanc, 1 bobine noire, 1 blanche, 1 noire, fond (longueur voulue), 4 bobines blanches, etc." Le tissu est constitué de bandes. Ces bandes sont cousues entre elles de façon à ce que la couleur blanche soit à côté du noir, etc.

Traitement: Le foulage est nécessaire. (dristella).

SAMAROSKOUTI.

Usage: doublure du bât. Quelques femmes de la coopérative de Smixi et la plupart des

femmes de Perivoli font avec ce tissu des vêtements à vendre.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée au rouet.

Trame: laine de toutes les parties du corps du mouton, plus de la laine d'agneau. Filée au rouet.

Teinture: n'est pas exigée.

Texture: simple point toile.

Contexture: 2 à 4 fils de chaîne/cm. 2,5 , 3 , 3,5 kefalis.

Enfilage: 1-2-1-2-1 etc.

Pédalage: 1,2,1,2,1 etc.

Particularités: quand la laine est particulièrement douce, le tissu peut servir à la confection des maillots pour les nouveaux nés.

Traitement: il a besoin de foulage (dristella).

MATAFÊ.

Usage: il servait jadis comme couverture pour la protection des bagages montés sur les chevaux pendant la transhumance. Il servait aussi comme une sorte de "chemise" pour les chevaux au-dessous du bât.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière, de n'importe quelle couleur, foncée ou claire aux fibres courtes. Filée au rouet.

Trame: laine d'un pourcentage de 2 oques laine de chèvre, plus 100 drames laine de mouton.

Teinture: elle n'est pas exigée.

Texture: texture composée, due aux quatre lames exigées.

Contexture: 4 fils doubles de chaîne/cm. 5 kefalis.

Enfilage: 1-2-3-4-1-2-3-4 etc. 2 fils de chaîne entre deux dents du peigne.

Pédalage: 1,2,3,4,1,2,3,4 etc.

Particularités: tissu carré, constitué de deux bandes. Sur les deux côtés et dans le sens de la largeur de la chaîne, il porte deux rayures dues aux fils de trame. A la fin de ces côtés il a des crochets et ceci pour

deux raisons, une esthétique, l'autre pratique, pour essorer l'eau de pluie et la neige fondue.

Traitement: il a besoin de foulage (dristella).

COUVERTE.

Usage: sert pour couvrir les chevaux et les ânes; chaque famille utilise ses propres motifs décoratifs et ses propres couleurs. Cette façon de distinguer les tissus de chaque famille a un but pratique, "savoir à chaque instant à qui appartient le cheval, le mulet et l'âne disparus et retrouvés par un autre villageois". Il arrive parfois que deux familles ont la même couverte, surtout quand il s'agit des familles apparentées.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière, blanche, filée au rouet.

Trame: laine de chèvre et laine de mouton. Filée au rouet.

Teinture: rarement exigée. Dans ce cas, la teinture a lieu après le lavage ou le filage. Noir et blanc naturels.

Texture: simple point toile.

Contexture: 3 à 4 fils de chaîne/cm. 4 à 5 kefalis.

Enfilage: 1-2-1-2-1 etc.

Pédalage: 1,2,1,2,1 etc.

Particularités: aucune.

Traitement: elle a besoin de foulage (dristella).

HARALIA.

Usage: sac décoré de carreaux qui garde les choses précieuses du ménage pendant la transhumance.

Nature et structure des fils. Chaîne: laine de toutes les parties du corps du mouton, blanche, filée à la quenouille et au fuseau.

Trame: laine roudo, blanche. Filée au rouet.

Teinture: de couleur noire: après le filage. Le blanc naturel devient plus blanc à

l'aide de l'alum.
Texture: soit simple point toile, soit composée, due aux quatre lames exigées.
Contexture: 4 à 5 fils de chaîne/cm. 4 kefalis.
Enfilage No1: 1-2-1 etc. Pédalage: 1,2,1 etc.
Enfilage No2: 1-2-3-4-1 etc. Pédalage: 1-3, 2-4, 1-3, etc.
Particularités: elle est décorée de carreaux dus à la juxtaposition des fils noirs et blancs de la chaîne pendant l'ourdissage et à la juxtaposition correspondante des duites de trame blanches et noires.
Traitement: aucun.

TROUVADÈS.

Usage: petit sac accroché au cou des chevaux et des ânes dans lequel ces animaux mangent de l'avoine.
Nature et structure des fils. Chaîne: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée au rouet.
Trame: laine du ventre-queue-pattes arrière. Filée au rouet.
Teinture: n'est pas exigée. Blanc et gris naturels.

Le reste est le même que pour les haralias.

BISSAK.

Usage: petit sac double qui pend des deux côtés du cheval et sert à transporter la nourriture du berger.
Particularités: parfois, parmi les fils simples de chaîne, on enfile deux fils entre deux dents du peigne, dans le but de rendre le tissu plus solide. Dans ce cas, les kefalis sont doubles: 4 à 5 fils de chaîne/cm, 8 à 10 kefalis.

Le reste est le même que pour les haralias.

SAKKI.

Usage: sorte de grand sac-depôt destiné à la conservation des céréales. Il a besoin de foulage (dristella).

----- . -----

LA COULEUR

La couleur a deux applications pratiques; la première est celle de la couleur de fond des habits, des mouchoirs, des serviettes, etc.; la deuxième concerne la place de la couleur dans l'organisation décorative des oeuvres tissées. Cette distinction met en lumière des significations réelles dans le cas de la première application; dans le cas de la deuxième, l'organisation chromatique n'a presque aucune signification et exprime la conception des gens sur la couleur.

Ce chapitre examine la place de la couleur dans la société et dans la maison, l'organisation chromatique, les encres et la teinture. Il est divisé en trois parties; la première analyse la couleur dans la société en rapport avec les oeuvres tissées et les applications de couleur à l'intérieur de la maison. La deuxième et la troisième partie concernent les encres et la teinture des tissus, des fils ou de la laine.

Pour les tissus de la région enquêtée, la couleur n'est pas seulement un moyen d'expression esthétique, mais sociale aussi. Ceci veut dire que le comportement humain se reflète dans la couleur des textiles et que les couleurs des textiles nous renseignent sur le comportement humain, et, dans un sens plus large, sur le caractère des gens. Il est plus difficile de distinguer l'influence éventuelle de la couleur sur le comportement ou du comportement sur la couleur, car ils se reflètent l'un dans l'autre en même temps. Le langage social fondé sur la couleur n'a plus aujourd'hui la même importance que par le passé, bien que certains éléments gardent leur fonction même aujourd'hui.

Chaque couleur a sa propre signification mais il est nécessaire de les classer par groupes, car les groupes chromatiques symbolisent l'élément masculin et féminin, le ciel et la terre, en rapport parfois avec le divin. On distingue parmi les couleurs celles considérées comme "couleurs colorées", "couleurs peu colorées", et "couleurs non colorées". Le blanc neutre, non coloré, signifie la pureté et parfois aussi l'élément divin. Le peu coloré est le bleu, contenant peu d'encre bleue et plus d'encre noire ou blanche, qui signifie l'élément masculin. Parfois, le bleu clair acquiert la même signification que le blanc. Les colorés sont les tons et les nuances terreuses, le noir inclus, contenant plus ou moins d'encre bleue, rouge, jaune et mis en rapport avec l'élément féminin.

Le blanc

Dans les quatre villages étudiés comme dans la plupart des villages en Grèce, le blanc symbolise la pureté et tout ce qui s'yrattache. En juxtaposant les cas d'utilisation du blanc mentionnés dans les chapitres précédents, dans des situations et avec des qualités différentes, on constate que le blanc signifie l'innoncence, la chasteté, la pureté, la longévité, la sagesse, la gloire.

En commençant par la naissance d'un enfant, on trouve la flocate blanche, dont la présence constitue un voeu, celui que le nouveau né vive longtemps.[51] La jeune mariée porte le jour du mariage une robe blanche qui prouve à tout le monde la pureté de son âme et la chasteté de son corps. Dans ce cas, le blanc ne se limite pas à la mariée, mais trouve un reflet sur son entourage, au moins pour le jour de la célebration du mariage; les amis du couple, les jeunes filles et les jeunes gens qui aident à servir les invités, pendant le repas nuptial portent un tablier blanc. Ce tablier ne doit pas être taché et cette défense donne au blanc un sens encore plus profond. Ce signe de chasteté de la jeune fille agit aussi à l'envers car on interdit à une femme mariée de porter une robe blanche.

Pendant le mariage, les mouchoirs accrochés sur les vestes des amis du marié et sur les oreilles des chevaux sont aussi blancs. Lorsqu'elle entre la première fois dans la maison de sa belle mère, la jeune mariée marche sur une flocate neuve blanche. Dans ce cas, le blanc de la flocate installée dans le couloir d'entrée symbolise l'honneur accordé à la mariée.[52]

La poule blanche volée par le jeune couple dans la maison de la mariée, est toujours en rapport avec la pureté de la jeune fille de même que la serviette blanche (ou le papier blanc d'aujourd'hui) qui couvre l'assiette aux gâteaux offerte à la jeune mariée lors des visites qu'elle rend.

Le blanc symbolise aussi la sagesse qui accompagne la vieillesse et permet, même aux femmes âgées, de porter sur la tête un foulard blanc. Dans ce cas, il est aussi un signe de sainteté. Le blanc peut signifier un voeu et une qualité en même temps, car la belle mère offre à sa belle fille une quenouille avec de la laine blanche, en lui souhaitant de devenir vieille et par conséquent aussi sage que travailleuse, car la laine symbolise le tissage, obligatoire et propre à une femme d'intérieur. Parallèlement, il signifie une qualité divine, d'éternité, propre au blanc. Le linceul est blanc, signe de rapprochement

de Dieu et par conséquent signe de joie, car l'âme va bientôt se reposer; il s'oppose au cercueil noir, expression de la peine humaine.

Commencer la tonte par une bête blanche est un voeu de longévité pour tous les bestiaux.

Nous pouvons affirmer que le blanc, privé de couleur au sens réel est donc privé de nuances chromatiques au sens figuré. Il se situe aux deux extremités de la gamme chromatique et se place tantôt au départ, tantôt à l'aboutissement de la vie. Il signifie soit un état de stagnation, soit un état de stabilisation. Par exemple, la jeune fille ou la vieille femme se trouvent en dehors de l'essentiel de la vie sociale, leur rôle se limitant à l'attente du mariage pour la première, de la mort pour la deuxième. Parallèlement, le blanc est aussi la couleur de la passivité et du passage, car dans tous les cas on constate que rien encore n'a été accompli. Dans un sens plus large, on peut dire que, comme couleur neutre, il signifie l'état de passivité pendant un moment transitoire, qui cédera sa place à une vraie couleur et à une situation plus active. Ainsi, le nouveau-né, la jeune mariée, la vieille femme ont un contact avec le blanc à un moment qui se caractèrise par la passivité et l'inactivité. Par exemple, on dit robe blanche de mariée, mais c'est la robe de celle qui va vers le mariage. Le mariage accompli, le blanc cédera la place aux autres couleurs.

Le bleu.

Le bleu en rapport avec le blanc est un élément masculin. Le blanc peut être remplacé par le bleu clair, en lui transmettant ses propres qualités. Ainsi, le bleu ciel devient la deuxième couleur symbolisant les sens qui caractèrisent le blanc, ainsi que d'autres sens encore, selon les cas d'utilisation du blanc-bleu ciel.

Jadis, le tselnic était la seule personne qui portait une cape blanche, montrant à tous qu'il s'agit d'un personnage important économiquement et socialement. Aujourd'hui encore, le blanc des habits masculins des vieillards signifie qu'il s'agit de quelqu'un 53 qui est ou qui était important.

Le bleu ciel remplace le blanc des costumes pour vêtir un personnage important, et s'oppose au bleu foncé, destiné aux hommes d'une classe sociale inférieure. Le blanc et le bleu ciel symbolisent la grandeur car le

personnage est important et respecté par tous; la spiritualité, car le personnage a le droit de diriger de façon médiate ou immédiate; la luminosité, car en général l'absence de saturation du bleu, la transparence et la profondeur sont considérées comme signes de gravité,[54] provoquant le respect et l'estime.

Le bleu, couleur proprement masculine, rappelle le bleu du ciel, le bleu de la mer. Par conséquent, dans un sens plus large, il peut aussi représenter l'élément divin.[55] Il est la couleur la plus immatérielle, car la nature le présente fait de transparence, vide de l'air, vide de l'eau. Le vide est exact, pur et froid. Le bleu est aussi la plus froide des couleurs et dans sa valeur absolue, la plus pure exceptant le vide total du blanc. Le sens du vide représenté par le bleu a comme conséquence naturelle la qualité profonde du bleu, car le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini. C'est justement cette dernière qualité profonde du bleu qui exprime la qualité immatérielle. Ainsi, les qualités immatérielle, transparente, profonde, signifiant aussi le divin, accordent au bleu sa double nature, divine et terrestre.[56] Il serait intéressant d'ajouter ici que les amulettes religieuses de la région sont de couleur bleue ou bleue claire.

Le rouge, le vert, le jaune.

Dans ces quatre villages la féminité s'exprime par des couleurs colorées. Le fonctionnement social de la gamme chromatique est dominé par les nuances des couleurs de la nature. Le ciel est lié avec Dieu, Dieu avec l'homme. La terre est liée avec la fécondité, la fécondité avec la femme, la femme avec la terre, qui s'exprime par les multiples couleurs colorées, en opposition au ciel-Dieu-homme privé de couleur. Ainsi, selon les réponses données par les femmes, les couleurs verte, rouge, bordeau, toutes de nuance foncée sont propres aux femmes âgées, tandis que la couleur rose, rouge claire, verte claire, fraise sont propres aux femmes jeunes. Cette règle, strictement respectée autrefois, est encore valable, car malgré la pénétration des vêtements modernes achetés dans le commerce, les femmes âgées continuent à la suivre. La classification des couleurs et des nuances selon l'âge des femmes exprime aussi la relation entre la terre et la femme. Le temps, inséparablement lié à chaque élément naturel, influence les conditions temporaires et par conséquent le cycle de la fécondité et les gammes chromatiques.

Ainsi, durant la période féconde, (printemps, été), la gamme chromatique de la nature est constituée de couleurs et de nuances saturées ou très saturées, tandis que pendant l'automne et l'hiver la nature a les mêmes couleurs, mais plus troubles et plus chaudes, nommées couleurs terreuses. Ce cycle est suivi par l'élément humain qui rapproche les couleurs claires des jeunes femmes fécondes et les couleurs foncées des femmes qui ont dépassé cette période. Parallèlement, à cette cohérence de la saturation, de la luminosité des nuances chromatiques et de la fécondité de la terre et des femmes, il y a aussi une connexion entre les deux gammes chromatiques, clair-foncé. En classant en deux groupes les couleurs selon l'âge, on obtient seulement deux couleurs colorées, couleurs de base pour les deux groupes.

Age fécond		Age non fécond	
rouge rose fraise vert	de nuance nuance claire	rouge bordean vert	de nuance foncé
couleurs de base:			
rouge vert		rouge vert	

D'autre part, en classant les couleurs de la terre, on constate aussi deux couleurs de base pour tout le cycle de la fécondité; le vert et le rouge, en nuances claires durant le printemps et l'été et en nuances foncées pendant l'automne et l'hiver. A côté du rouge et du vert, le jaune présente aussi une connexion. Le jaune pur, clair ou foncé, rencontré dans la nature n'est présenté que sous la forme de taches minuscules, (fleurs, herbe), qui font relever au premier plan les couleurs du fond. Cependant, les fonds naturels jaunâtres sont des couleurs binaires, composées, cassées, ou des tons cassés. 57 Le jaune pur, clair ou foncé présenté par les femmes n'est appliqué que sous la forme de petits motifs décoratifs, qui ont un caractère de tache et dont la plupart sont des fleurs.

Le noir.

Dans cette règlementation sociale des couleurs

foncées-claires, seul le noir présente une singularité, en signifiant le respect, la douleur et la mort. Il s'agit de la couleur la plus respectable des femmes et jamais des hommes, car même les hommes âgés portent le bleu foncé et jamais le noir, propre aux femmes âgées.[58] Comme signe particulier de la mort, le noir présente une particularité dans le domaine de la tradition; en effet, autrefois, les femmes en deuil ne portaient pas de vêtements noirs. Le foulard blanc seulement était remplacé par un autre de couleur noire orné de petites fleurs vert foncé. Ce foulard était en soie et faisait partie de la dot d'une jeune fille. Le signe de deuil était le même s'il s'agissait d'un parent proche ou lointain. Les femmes portant le deuil pour un parent proche ajoutaient à leurs habits un tablier noir, orné de petites fleurs jaunes ou vertes. Après la deuxième guerre mondiale, la femme en deuil s'habille entièrement de noir. Le noir est pour les femmes aussi un symbole de gravité et quelque fois de sagesse. Le deuxième jour de son mariage, la jeune mariée porte une robe noire nommée robe "du deuxième jour" ou plutôt "la deuxième", allant aissi du blanc-pureté, au noir-gravité. La femme ayant perdu sa virginité, il était permis de porter le noir seulement après le mariage, excepté les cas de deuil. Cette règle, bien que pas très stricte, existe encore aujourd'hui. A côté de toutes les qualités précitées du noir, ce dernier cas présente encore une; les femmes en couches sont obligées de porter pendant quarante jours un foulard noir. Dans ce cas il était signe d'impureté, car la femme en couches est considérée impure par la religion et par les siens.

ans une soxiété où la réserve de la femme est considérée comme sa plus grande qualité, le noir devient par conséquent sa couleur la plus respectée. Par rapport au blanc, le noir devient encore plus neutre, car il symbolise soit la période de la neutralité absolue pendant la vie, soit la négation absolue et définitive de la mort. La jeune fille n'a pas le droit de porter le noir hors du deuil, car socialement elle n'a pas accompli son devoir en mettant au monde des enfants. Mais, tout de suite après son mariage, elle abandonne le blanc et prend son premier contact avec le noir. ès lors, lorsqu'elle pourra assister aux activités sociales importantes, elle se présentera en noir. Cette coutume qui rappelle le statut des vieilles femmes devient une habitude et on arrive à porter continuellement des habits noirs, symbolisant une situation neutre et le temps qui passe. Le noir symbolise par conséquent l'état dernier avant le vide inconnu de

la mort, de même que la sagesse acquise avec le temps. On est entièrement habillé en noir, à l'exception de la tête, qui n'est pas couverte de noir mais de blanc, clair et divin. Dans la peur et l'inconnu se trouvent aussi, à mon avis, les origines du noir comme signe-couleur de la femme en couches. C'est justement la peur de l'inconnu qui rend la femme impure pendant quarante jours dans la pensée naïve. En tous cas, cette conception d'impureté au sens figuré, prend ses origines dans la réalité, car les impuretés tendent vers le grisâtre et le noir.

D'autre part, le noir symbolisant le vide inconnu et absolu devient la couleur de la mort. Les Valaques grecs de la région enquêtée, comme les peuples qui vivent en contact continu avec la nature colorée ont une juste conception de la vie et de la mort. Ainsi, il leurs suffit d'un seul morceau de tissu noir pour symboliser le deuil. S'habiller entièrement en noir est une habitude étrangère, adoptée après la deuxième guerre mondiale, lorsque leur demeure principale est devenue demeure secondaire et le contact avec la civilisation citadine plus serré et continu. Mais pour eux, même la mort est inséparablement liée avec la vie. Ainsi, le tablier et le foulard de deuil sont décorés de fleurs colorées. D'après les éléments obtenus par l'enquête sur place, les hommes ne portent aucun signe de deuil.

Il est intéressant d'ajouter un élément significatif concernant le noir et l'élément féminin; pour les gens, le personnage en noir vu dans un rêve (ou la femme en noir vue dans un rêve) est toujours la Sainte Vierge.

La gamme limitée de couleurs analysées plus haut ne se retrouve pas à l'intérieur de la maison valaque. On m'a dit à ce sujet que, depuis le début du mois d'octobre et jusqu'au début du mois de mai, les intérieurs sont vraimment recouverts par des tissus. Pendant le mois de juillet et d'août, les intérieurs sont aussi recouverts de tissus, car le climat le rend nécessaire, même pendant l'été.

La beauté des couleurs est diverse d'un ménage à l'autre selon l'âge du couple. Par exemple, j'ai remarqué que les tissus les plus beaux, avec des couleurs éclatantes, se rencontrent en général dans les plus jeunes ménages. Néanmoins, il n'existe aucune règle sociale qui défend aux gens d'utiliser à l'intérieur des maisons des couleurs violentes. -Une explication qu'on

pourrait avancer: même si une jeune fille dispose des tissus de sa propre dot, sa mère lui donne les tissus les plus "vivants" de sa propre dot qu'elle a cessé d'utiliser quelques années après son mariage, justement pour les garder pour sa fille. La jeune fille mariée est obligée à son tour de garder pour sa fille ou pour sa belle fille les plus belles pièces de sa dot, tandis qu'elle se sert toujours des pièces de la dot de sa mère.

LE TABLEAU DES COULEURS.

(redigé d'après les indications des gens intérrogés).

Couleurs aux dénominations simples, propres aux gens.

1. Loulaki: bleu indigo. No: 823-334/3, 103/19, 800-820/7.
2. Galazio: bleu clair. No: 519,518/10, 791/9, 797/7, 800-820/7.
3. Thalassi: bleu marin. No: 800-820/7, 747-517/10, 995/12, 798/7.
4. Ourani: bleu ciel. No: 798-800/7, 799,809/7, 828,827/5.
5. Aéropori: bleu de l'aviation. No: 793/9.
6. Géranio, ou hassiotiko: bleu du géranium. No: 336/3, 820/7.
7. Fistiki: bleu pistache. No: 517/10, 806/11.
8. Prassino: vert. No: 936/15, 890,319/1, 986,987/3, 470,469/12, 699-704/8, 3345/9.
9. Tsinguirli:[59] couleur de l'amande. No: 943/10.
10. Tsagali:[60] couleur de l'amande. No: 471/12.
11. Inopnevmati: couleur de l'esprit de vin. No: 991-993/11, 995/12.
12. Ladi: couleur de l'huile. No: 472-935/12, 731/14, 732/14, 3348/9.
13. Haki: couleur du kaki. No: 3053, 3052/15, 833/14, 3348,895/9.
14. Kokino: rouge No: 498-902/8, 814-321/8, 349/5.
15. Kokino aliko: rouge écarlat. No: 321/8, 918/11, 666/5.
16. Kokino fessiou: rouge du fez.No: 666/5, 606/4.
17. Kremesi ou kermesi.[61] No: 600-601/6, 3328/11, 758/9, 326/1, 666/5.
18. Kokino kerassi: rouge de la cerise. No: 817/5.
19. Bordeau: No: 814/8, 354/A.
20. Fraise. No: 106/21, 607/A, 402/3, 891,892/2, 609,608/4, 947-900/4.

21. Foux ou fouxi: fuchsia. No: 917/7, 352-754/5, 719/A.
22. Lilas. No: 3042/16, 95/18.
23. Mauve. No: 209/2, 327/16, 52/20, 552-554/8, 211-208/2, 113/18.
24. Rose: No: 957, 956/10, 760/11, 3326-819/1, 894/2, 353/5.
25. Rose zahari: rose du sucre. No: 957-956/10.
26. Zahari: couleur du sucre. No: 963/4, 603/6.
27. Triandafili: rose du rosier.[62] No: 3688/4, 603/6.
28. Créati: couleur de la chair. No: 758/9, 754,948/5, 739/10.
29. Beige. No: 644-640/2, 3033/16, 739/10.
30. Rizari: couleur de la garance. No: 922/11, 402/3, 401/A, 758/9.
31. Valani: couleur du gland. No: 3046/13, 676-680/14, 437/10, 833,834/14.
32. Meli: couleur du miel. No: 782-726/7, 676-729/14.
33. Kaneli: couleur de la canelle. No: 420/15, 680/14.
34. Keramidi: couleur de la terre cuite. No: 922-918/11, 301/3, 347/11.
35. Ecail: No: 402-300/3, 105,69/18.
36. Marron. No: 300/3, 3371-739/10, 727-780/7, 801,898/10, 838/6.
37. Portokali: orange. No: 947/1, 740,741/2, 444/5, 970/9.
38. Chryssafi: couleur d'or. No: 90/20, 951/13.
39. Kitrino: jaune. No: 727,726/7, 745-740/2, 444-445/5, 973/9.
40. Kanarini: couleur du kanari. No: 973/9.
41. Mavro: noir. No: 310/8.
42. Gris: No: 415-535/12.
43. Stahti: couleur de la cendre. No: 415/12, 647,648/16.

Couleurs aux dénominations composées, propres aux gens.

44. Mavrokafé: noir-marron. No: 3371/10.
45. Mavroprassino: noir-vert. No: 934/15.
46. Prassinobleu: vert-bleu. No: 986/3.
47. Hakiladi: couleur du kaki-couleur de l'huile. No: 730-734/14.
48. Chryssafoportokali: couleur d'or-orange. No: No: 745-740/2.
49. Kanarinoportokali: couleur du kanari-orange. No: 972/9, 444,445/5.
50. Kokinorizari: couleur de la garance-rouge. No: 321/8.

L'ORGANISATION CHROMATIQUE

L'obtention des couleurs réunies dans le tableau qui précède et les nuances utilisées dans l'organisation décorative sont basées sur certaines règles et recettes concernant les encres et la teinture des fils, des tissus ou de la laine, ainsi que l'organisation chromatique. L'analyse de cette organisation est basée sur la partie de l'enquête concernant les couleurs et leurs dénominations, les rapports entre les couleurs, les nuances et les tons.[63] Les règles et les recettes, ainsi que la précision de chaque nuance exigent un vocabulaire commun de l'enquêteur et des gens intérrogés, car les arts populaires comportent un language propre à chaque région. En plus, les couleurs et leurs dénominations diffèrent d'une tisserande à l'autre. J'ai pensé alors à utiliser une carte de couleurs comme base du language des couleurs.[64] Ainsi, les numéros marqués juste à côté du nom de chaque couleur analysée correspondent aux numéros des couleurs de cette carte. L'enquête chromatique basée sur cette carte a relevé quelques résultats importants:

1) Presque toutes les couleurs disposent de plus d'une seule nuance. Par exemple, la couleur rizari correspond aux numéros 922/11, 402/3, 401/A, 758/9.
2) Les couleurs à base de plantes diverses sont plus chaudes et terreuses que les couleurs à base d'encre chimique. Par exemple, la couleur rizari à l'encre chimique correspond aux No 402/3, 401/A, 578/9 et à l'encre végétale au No 922/11.
3) Il y a une tendence vers l'obtention des nuances chaudes et terreuses, même quand il s'agit de teinture à l'encre chimique. Par exemple, la couleur rizari: nuances chaudes et terreuses Nos 402/3, 758/9, nuance violente No 401/A.
4) Il existe en tout 50 dénominations embrassant toutes les couleurs, toutes les nuances chromatiques et presque tous les tons.
5) De ces 50 dénominations sept sont composées, correspondant aux sept couleurs binaires ou composées. Par exemple, la couleur noir-marron No 3371/10, la couleur vert-bleu No 986/3,.
6) Les couleurs, leurs nuances et les tons des nuances prennent:
   a) soit le nom de l'encre utilisée (par exemple noir, mauve, etc.);
   b) soit le nom de la plante utilisée (par exemple rizari);[65]

c) soit le nom de quelques éléments naturels (par exemple bleu marin, bleu ciel, couleur de la chair, couleur de cendre);
d) soit le nom de quelques bêtes (par exemple rouge kremesi, jaune kanari);
e) soit le nom de quelques aliments (par exemple rose de sucre, couleur d'huile, de miel, de canelle);
f) soit un nom d'une autre origine (par exemple la couleur kaki);
g) dans un seul cas, le tissu déjà teint a prêté son nom à la couleur, rouge du fez.

7) Des différences apparaissent entre les quatre villages:
- à Avdella, la couleur de miel est caractèrisée comme "valani" (doux);
- à Perivoli et à Avdella, la couleur valani est confondue à plusieurs reprises avec le kaki;
- à Smixi, la couleur de l'aviation (couleur des avions militaires grecs) est nommée bleu de mer.
- à Samarina, le rose du rosier est nommé rose sucre, la couleur du fez est nommée rouge et la couleur "tsagali" est appelée "tsinguirli".

8) Presque toutes les nuances des couleurs disposent d'une dénomination propre: par exemple, bleu indigo, bleu clair, bleu ciel, bleu marin, bleu du géranium, bleu de l'aviation, bleu pistache.

9) Les tons sont déterminés par la simple précision foncé ou clair. Parfois, le ton d'une nuance fait partie des tons d'une autre nuance, disposant alors de sa propre dénomination. Par exemple, le ton No 797/7 du bleu marin est aussi un ton du bleu clair No 800-820/7.

10) Souvent, les nuances disposent de deux dénominations différentes:
a) le No 726/7 est caractèrisé comme jaune et comme couleur du miel;
b) le No 973/9, comme couleur du kanari et comme jaune;
c) le No 782/7 et le No 726/7, comme marron et comme couleur de miel;
d) le No 3371/10, comme marron et comme marron-noir;
e) le No 814/8, comme rouge et comme bordeau;
f) le No 758/9, comme kremesi et couleur de la chair;
g) le No 680/14, comme valani et comme couleur de la canelle;
h) le No 676/14, comme valani et comme couleur de miel;
i) le No 731/14, comme couleur de l' huile et comme couleur de l'huile-kaki;
j) le No 740/2, comme orange-couleur d'or, et comme orange;

k) le No 739/10, comme beige et comme couleur de la chair;
l) le No 471/12, comme couleur tsagali et comme couleur de l'huile;
m) le No 986/3, comme vert-bleu et comme vert;

11) Dans deux cas, le même numéro dispose de trois dénominations différentes:
a) le No 444/5, comme orange, comme jaune et comme orange-kanari.
b) le No 666/5, comme kremesi, comme rouge et comme rouge du fez.

12) Les cas classés sous les chiffres 10 et 11 ont été classés avec les tisserandes intérrogées. A chaque fois que j'abordais le sujet des couleurs devant un groupe de femmes (voir le chapitre qui analyse les textiles comme art populaire dans la vie féminine quotidienne) on arrivait à un accord sur les dénominations des numéros indiqués, après une certaine discussion entre elles. Mais à chaque fois que les questions s'adressaient à des femmes seules, on constatait des différences entre leurs réponses et les réponses des femmes en groupe.

LES ENCRES ET LA TEINTURE

Aujourd'hui, la plupart des couleurs et des nuances chromatiques sont obtenues par les encres chimiques (couleurs d'aniline) mais, jusqu'au début du 20ème siècle, les encres utilisées étaient d'origine végétale. Après 1910 on commence à utiliser des encres chimiques, sans pour autant éliminer les vieilles méthodes. Même aujourd'hui, les gens de la région se servent de plantes pour teinter les tissus, notamment ceux de la dot. Par conséquent, presque toutes les femmes, surtout celles qui ont dépassé la quarantaine, connaissent les règles et les secrets de la teinture végétale. Durant la deuxième guerre mondiale, comme les encres d'aniline étaient difficiles à trouver, on a fait appel exclusivement aux teintures traditionnelles.

Les plantes utilisées appartiennent à la flore de la région ou des régions voisines. Les recettes qui suivent concernent les couleurs obtenues aujourd'hui encore à l'aide des teintures végétales, exceptant le bleu indigo, le vert-bleu No 986/3 et le kremesi.

Bleu indigo

Origine: chimique.
Destination: pour teinter des fils, des tissus et la laine.
Elaboration: pendant l'échaudage du lainage, on jette dans l'eau sale et bouillante, l'indigo, on plonge les fils ou les tissus ou la laine et on les laisse jusqu'au refroidissement de l'eau. On sort les fils ou les tissus ou la laine et on recommence pendant huit jours.
Fixation: il n'a pas besoin de fixation.
Particularités: aucune.

Vert-bleu No 986/3

Origine: chimique.
Destination: pour teinter des fils.
Elaboration: on fait bouillir l'eau avec l'indigo et les fils. Juste après l'enlèvenent des fils, la couleur obtenue est le vert qui dure seulement quelques minutes. Avant de devenir bleu, on jette les fils dans l'eau tiède avec de l'encre verte d'aniline et on fait bouillir une deuxième fois.
Fixation: l'indigo joue le rôle d'un fixatif spécial.
Particularités: aucune.

Kremesi ou Kermesi 326/1

Origine: animale.
Destination: pour teinter des tissus, des fils et la laine.
Elaboration: on fait bouillir l'eau avec le kremesi et les tissus-fils-laine.
Fixation: il n'y a pas besoin de fixation.
Particularités: selon la quantité du kremesi, on peut obtenir une gamme des nuances entre le rouge bordeau, le lilas et le cyclamen.

Jaune No 444/5

Origine: végétale.
Destination: pour teinter des tissus, des fils, ou la laine.
Elaboration: On fait bouillir l'eau avec des écorces de pommier sauvage et les tissus-fils-laine.
Fixation: il a besoin d'alum.

Particularités: A Perivoli on m'a dit qu'avec les mêmes écorces et la même élaboration on obtient aussi la couleur beige.

Vert No 470, 469/12

Origine: végétale.
Destination: pour teinter des fils et très rarement des tissus.
Elaboration: a) on fait bouillir des feuilles d'osier avec les fils ou les tissus. La couleur obtenue est le vert d'huile.
b) on fait bouillir l'eau avec de différentes herbes sauvages et les fils ou les tissus.
Fixation: il a besoin d'alum.
Particularités: aucune.

Vert-noir No 934/15

Origine: végétale.
Destination: pour teinter des tissus.
Elaboration: on fait bouillir l'eau avec des branches "d'aroudè" (Rhus coriaria) apportées du village voisin Distrato et un peu de karaboïa (oxyde sulfurique de fer).
Fixation: il n'y a pas besoin de fixation.
Particularités: Les branches d'aroudè donnent la couleur vert d'huile. Les branches mélangées avec du karaboïa agissent comme fixatif spécial de la couleur obtenue; parallèlement elles rendent le tissu plus dur et imperméable.

Noir No 310/8

Origine: végétale.
Destination: pour teinter des tissus (capes et maliotos) et des fils à coudre.
Elaboration: on fait bouillir l'eau avec les écorces de sklithro ou skilithro (Alnus glutinosa) apportées du village Distrato. Après quelques minutes on enlève les écorces et on plonge les tissus ou les fils.
Fixation: il n'y a pas besoin de fixation.
Particularités: pour obtenir un noir-noir (selon l'expression locale), après l'élaboration précitée on enlève les tissus, on ajoute dans le liquide un peu de karaboïa et on y replonge les tissus.

Bleu-noir No 939/3

Origine: végétal..
Destination: pour teinter des tissus.
Elaboration: on met des écorces de "frapsimo ou arino" (fraximus ou ornus europea) et d'aroudè dans un pot rempli d'eau, pendant 3-4 jours. Ensuite, on les fait bouillir et on jette les tissus.
Fixation: il n'y a pas besoin de fixation.
Particularités: rarement, on pemplace les écorces par les feuilles de ces mêmes plantes.

Noir-marron No 3371/10

Origine: végétale.
Destination: pour teinter soit la laine, soit des tissus et des fils.
Elaboration: on fait bouillir l'eau et les tissus avec des écorces de noyer et un peu de karaboïa.
Fixation: il n'y a pas besoin de fixation.
Particularités: si au lieu du karaboïa on ajoute un peu d'alum, on obtient la couleur ocre-jaune. Si on laisse seulement l'eau et les écorces, on obtient la couleur ocre-huile. Selon la quantité d'écorces on obtient aussi le marron, mais pour obtenir le marron on peut aussi se servir d'écorces de noix vertes.

Couleur de miel

Origine: végétale.
Destination: pour teinter des fils.
Elaboration: on fait bouillir dans l'eau des feuilles de noyer, de vigne et de pommier sauvage. Après que l'eau bouillie soit devenue colorée, on enlève les feuilles et on jette les fils evec un peu d'acide citrique. On laisse bouillir jusqu'à ce que le niveau de l'eau soit abaissé par l'évaporation, environ 4 doigts au dessous du bord du pot.
Fixation: il a besoin d'alum.
Particularités: si le feu est de bois, on prolonge le temps du bouillonnement.

Rizari No 922/11

Origine: végétale.

Destination: pour teinter des fils.
Elaboration: on ramasse des racines de garance, on les lave et on les fait sècher au soleil. D'autre part, on peut toujours acheter les racines dans le commerce. Ensuite, on les fait piler jusqu'à l'obtention d'une poudre fine. Cette technique d'élaboration donne les nuances de beige-rose, selon la quantité de la poudre. Si on fait cuire les racines au four au lieu se les faire sècher au soleil, on obtient le rouge-écail, selon toujours la quantité de la poudre. En tous les cas, on fait bouillir une petite quantité d'eau avec de la poudre dans un petit pot en cuivre. Ensuite, on verse le liquide dans un grand pot, avec plus d'eau et on jette les fils.
Fixation: il a besoin d'alum et d'acide citrique.
Particularités: aucune.

Valani No 833, 834/14

Origine: végétale.
Destination: pour teinter des fils.
Elaboration: on pile, on passe au tamis des glands de chêne et on met la poudre obtenue dans un petit sac en tissu. On fait bouillir l'eau avec le sac et un peu d'acide citrique. Peu après, on fait plonger les fils.
Fixation: il a besoin d'alum.
Particularités: aucune.

----- . -----

L' ORGANISATION DECORATIVE

L'organisation décorative des tissus ne concerne en principe que les tissus destinés à l'habillement de la maison; elle s'appuie soit sur le dessin, soit sur la couleur, soit sur les deux à la fois. Avant d'entrer dans l'analyse-même de l'organisation décorative de chaque catégorie de tissus, on doit les classer par groupes, selon leur fonction, car c'est elle qui détermine la décoration et la couleur:

1) Le premier groupe comprend les tissus brodés dur métier, les plus estimés par les gens. Leur tissage exige du temps et un travail intense mais le résultat est spectaculaire. C'est en principe le tissu de luxe, même s'il est modestement décoré. Sa beauté rend compte du savoir faire féminin. Il peut être entièrement décoré d'un dessin qui se répète ou d'un seul dessin. En tous les css, son organisation décorative dépend de la destination de l'objet.
2) Le deuxième groupe comporte les tissus bahto et mi-bahto. Le premier est destiné à devenir tapis de sol de chaque jour et le deuxième, couvre-lit de chaque jour. Le sens esthétique des gens exige une décoration, facile à exécuter. C'est pour cela que ces tissus sont privés de dessins brodés sur métier. Leur décoration est entièrement appuyée sur l'organisation chromatique et la technique du saïtiariko.
3) Le troisième groupe est constitué de flocates et de velentjas (flocates stériles) brodés sur métier. Qu'elles soient de luxe ou non, leurs motifs sont assez simples, obéissant aux apprêts mécaniques. Leur décoration générale dépend aussi de l'organisation chromatique des motifs.
4) Le quatrième groupe comporte la velentja et le bahto, brodés des deux côtés, dans le sens de la largeur de la pièce. Les deux sont des couvertures: la première est une couverture d'hiver et la deuxième une couverture d'été. Actuellement, cette dernière sert aussi de couvre-lit; de chambre à coucher. Leurs points communs sont: la bordure faite selon la technique du brodé sur métier et leur organisation chromatique, basée sur deux couleurs, la couleur du fond et la couleur de la bordure brodée.
5) Dans un cinquième groupe, on doit classer le tissu couvertè. Comme on l'a déjà dit, sa décoration appuyée sur des rayures et des carrés, est distincte d'une façon

famille à l'autre et sert à leur identification. Cependant, malgré cet aspect rattaché à l'identité et non pas à un but décoratif, l'organisation chromatique et décorative des couvertes n'est pas dépourvue de beauté.

LES TISSUS BRODES SUR METIER.

Le tissage comme technique simple de réalisation des tissus par l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame, répond d'abord à un besoin pratique et non pas artistique. L'insertion du tissage parmi les arts est en grande partie à son décor. Tout groupe humain cherche à s'exprimer dans des formes d'art; la nature ou les sentiments personnels y trouvent une grande place. Cette règle est valable pour le créateur moderne, individualiste, et pour le créateur populaire, obligé de rester dans le cadre d'une conception traditionnelle. Dans la région étudiée, bien qu'une certaine liberté d'expression du créateur existe encore aujourd'hui, la voie et le rythme qu'il suit sont ceux de son groupe, différents de la voie et du rythme des autres régions, car les conditions qui les ont formé sont différentes. Citons quelques dates concernant la vie des villages que j'ai étudié. Tout d'abord, il est nécessaire de citer les informations selon lesquelles le tissu brodé sur métier était inconnu ou inhabituel avant 1922. Selon d'autres informations, la production de ce tissu a commencé juste après 1922. Pourtant, quelques tisserandes prétendent que même avant cette date le brodé sur métier était bien connu. Or, entre les mots inhabituel et inconnu il y a évidemment une différence. A mon avis, le brodé sur métier d'aujourd'hui n'était pas encore pratiqué par la majorité des gens avant 1922. Bien sûr, la technique et une certaine décoration basées sur le brodé étaient connues et pratiquées même avant 1922, sous l'influence de régions voisines, comme les endroits d'hivernage ou l'influence de la Macédoine et de la Théssalie. Aujourd'hui encore on distingue les traces des aspects propres à la Macédoine et à la Théssalie. Cette organisation décorative est simple, limitée surtout à la juxtaposition des motifs en bordure sur les deux côtés de la pièce, ou de plusieurs lignes parallèles en largeur. A partir de 1922, après l'émigration des populations venant d'Asie Mineure, il y a l'installation d'émigrés dans les régions voisines et dans les endroits d'hivernage accompagnée par la formation de nouveaux villages. Cela a eu comme conséquence l'adoption presque intégrale d'une nouvelle organisation décorative, propre aux émigrés. On a

adopté alors les moyens techniques pour parvenir à une organisation décorative nouvelle, mais on n'a pas adopté les dessins orientaux eux-mêmes.

En même temps, on constate un developpement du commerce pratiqué par certains habitants de ces quatre villages , ayant comme résidence principale les centres commerciaux d'Epire et d'Albanie. La période comprise entre les deux guerres mondiales est une période d'invasion intense des éléments ouest-européens toujours en rapport avec le commerce. La conséquence est l'introduction de dessins étrangers, imprimés sur papier millimètre et importés d'Europe Occidentale. Ces dessins sont vite adoptés grâce à la facilité technique qu'ils présentent; imprimés sur papier millimètre, ils sont facilement copiés, étant donné que chaque millimètre correspond à la distance entre deux fils de chaîne pairs ou impairs, en opposition à la copie d'un dessin déjà tissé. Alors, on ne demande plus des dessins aux tisserandes émigrées, chose qui n'était pas bien considéré. Les dessins importés d'Europe Occidentale, adaptés à l'organisation décorative des kilims orientaux, avaient déjà une certaine adaptation à la conception du graphisme traditionnel, tel qu'il avait été formé juste avant la deuxième guerre mondiale. Durant l'occupation allemande, les quatre villages enquêtés ont été brûlés;[66] une grande partie des tissus destinés à l'habillement de la maison a été définitivement perdue. Aussi, presque tout le reste des oeuvres tissées, surtout les tissus brodés sur métier, considérés comme les plus précieux, avaient été enterrés par les gens eux-mêmes, pour être protégés d'une nouvelle catastrophe. Après la guerre, les tissus enterrés ont été retrouvés pourris, à cause des pluies fréquentes et de la neige. Dépuis, on a recommencé la copie des dessins étrangers de manière plus active qu'auparavant, de même que la reproduction des motifs qui ont survecu aux catastrophes et tels qu'ils étaient avant guerre. Ces motifs, qu'on va nécessairement nommer traditionnels, sont à mi-chemin de l'adaptation de dessins nouveaux et étrangers. Ainsi, tandis qu'on peut rencontrer juste dans les villages voisins (à Metsovo ou à Grevena, par ex.) des dessins ayant une homogénéité traditionnelle, dans ces quatre villages on voit un ensemble de dessins tout à fait différents, d'influence européenne occidentale. Parfois même, surtout dans les répresentations des tissus brodés de paroi, on distingue des personnages aux habits européens. Rarement, on rencontre des dessins propres aux régions voisines mais dans ces cas, les gens savent qu'ils sont étrangers, et les appellent par leur nom d'origine. Par exenple,

dessin Thessaliotiko (de Thessalie), ou dessin Grevenioti-ko (de Grevena).

La recherche sur les éléments composant l'organisation décorative telle qu'elle prend forme d'un instant à l'autre et l'évolution graphique de l'organisation décorative par rapport aux dénominations des motifs et des dessins est nécessaire ceci car, malgré l'imitation de dessins étrangers, la tisserande change le dessin, sélectionne, supprime des motifs et change la place et les couleurs de certains autres. Ainsi, l'organisation décorative et l'évolution graphique présentent une homogénéité qui obéit à l'instinct esthétique des gens.

Les éléments composant l'organisation décorative sont: la forme sous laquelle la décoration tissée est présentée, la symétrie qui domine la décoration et l'organisation chromatique d'une oeuvre tissée.

La forme sous laquelle se présente la décoration tissée est en principe linéaire. Les motifs sont installés les uns à côté des autres. Mais, comme tous les motifs ne sont pas nécessairement géométriques, ils disposent d'un mouvement, d'un certain sens vers la gauche ou la droite. En conséquence, la forme de la décoration tissée comporte elle aussi d'un mouvement qui équilibre l'ensemble vers la gauche ou la droite. Les motifs peuvent se succéder régulièrement ou s'opposer les uns aux autres "face à face" ou encore aller dans de différents sens.

La symétrie. La décoration constituée de dessins géométriques (ou presque) est fondée en général sur une symétrie dans le sens de la longueur, de la largeur et en diagonale. La décoration des dessins non géométriques peut être fondée sur la symétrie dans le sens de la longueur ou de la largeur, ou dans les deux à la fois, mais jamais, ou très rarement, sur la symétrie en diagonale.

La symétrie est souvent identifiée avec la forme de l'organisation décorative. Par conséquent, une oeuvre brodée sur métier, peut avoir la même forme et même symétrie, à équilibre régulier ou face à face. Parfois, la juxtaposition des motifs allignés présente une symétrie particulière, à équilibre opposé; les motifs sont juxtaposés les uns à côté des autres, leur sens est le même, mais l'inclination de sens de la forme est opposée. Donc, la symétrie dans le sens de la largeur est opposée de façon à former un équilibre des motifs.

La symétrie dépend presque exclusivement de la destination du tissu. Par exemple, la symétrie des

couvre-cheminées est toujours dans le sens de la largeur. La symétrie des coussins est en principe dans le sens de la largeur ou de la longueur et en diagonale. Cependant, le mot symétrie ne signifie pas symétrie parfaite des motifs, mais une symétrie générale qui concerne le placement des motifs. Une symétrie du détail n'existe pas, car la répétition des motifs est conditionnée par la technique du tissage et par l'habileté de la tisserande. En effet, le relèvement alternatif des fils de chaîne pairs et impairs, a comme conséquence naturelle une différence entre les dimensions du même motif et son emplacement, surtout si l'habileté de la tisserande n'est pas grande. L'évolution graphique concerne notamment les motifs et les dessins des oeuvres brodées sur métier, mais il est nécessaire de déterminer d'abord la signification des mots motif et dessin. Les motifs sont les éléments partiels qui composent un dessin; les dessins sont les représentations graphiques des formes naturelles ou géométriques. Par exemple, une fleur (forme naturelle), un triangle (forme géométrique). Cependant, ces significations ne déterminent pas assez clairement les sens des dessins, des oeuvres tissées, car souvent un dessin composé de motifs peut constituer un élément partiel, de l'ensemble de la décoration. Par conséquent, on est obligé de désigner par le mot motif les partiels d'un ensemble, par le mot ensemble les dessins partiels de la décoration et par le mot dessin tous les dessins partiels qui forment la décoration. Les motifs ou les ensembles qui se répètent sont les éléments qui rendent évidente l'évolution du graphisme et qui subissent une schématisation; à son tour cette dernière offre au graphisme le caractère traditionnel ou non. Le mot graphisme désigne la manière particulière de représenter une forme naturelle par exemple, une fleur peut être représentée par plusieurs lignes, courbes et nuances ombreuses, tandis que la même fleur peut être figurée par seulement quelques lignes qui suggèrent un motif géométrique. La schématisation d'un motif est la tendance à représenter une forme naturelle par les moins possible de lignes; elle comporte une stabilité et une absence plus ou moins accentuée de mouvement. Par exemple, une forme naturelle représentée par des lignes, des courbes et des nuances d'ombre donne l'impression du mouvement et du relief. Au contraire, une forme schématisée, représentée par quelques lignes, tend à perdre ces qualités. Selon ces définitions des mots graphisme et schématisation, l'expression graphisme traditionnel signifie une évolution regulière des formes naturelles qui a lieu dans tous

les domaines des arts plastiques populaires. Une tisserande copie rarement un dessin étranger, ou même un dessin traditionnel, tel qu'il est. Cependant, un dessin géométrique peut ne pas être traditionnel s'il dispose de trop de détails. Dans ce cas, si la pièce tissée est récente, le dessin est souvent étranger, recopié probablement pour une dot. Si le tissage est ancien, il est possible que le dessin soit traditionnel, car il y a quelques années, les femmes n'ayant comme seul souci que le ménage et le tissage, donnaient beaucoup plus d'attention et de temps à leur propre art. Par conséquent, les pièces anciennes, schématisées ou non, comportent en général beaucoup plus de détails que les pièces tissées récemment.

Le facteur de la dot influence aussi l'organisation décorative car, d'une part, la décoration tissée de la dot ne suit pas la règle de la simplification des dessins et d'autre part, les pièces d'une dot sont les pièces les moins adaptées au graphisme traditionnel. La règle sociale oblige les jeunes filles à présenter quelque chose de nouveau et de différent, unique si possible dans tout le village et les dessins étrangers achetés ont ces qualités. Par conséquent, un dessin étranger copié pour la première fois tel qu'il est garde ses détails et sa personnalité. La transformation d'un dessin commence d'ordinaire par une première élimination des courbes et ensuite, par une schématisation d'éléments partiels jusqu'à l'obtention d'un motif géométrique. Aux premiers stades d'une évolution pareille le facteur technique joue aussi un rôle important, car la technique du tissage pousse vers la création des formes géométriques. En même temps, la tisserande qui copie un dessin supprime les détails jusqu'à l'obtention d'un graphisme traditionnel. D'après les tisserandes interrogées, à chaque étape d'évolution a lieu un changement des couleurs. A un stade encore plus avancé, la tisserande associe des éléments tout à fait étrangers entre eux, association réussie ou non. Cependant, il est difficile de distinguer une homogénéité périodique dans la schématisation des dessins étrangers car l'adoption de tels dessins est continuelle. Ainsi, on peut rencontrer sur un même tissu et en même temps des dessins qui se trouvent dans des phases différentes d'adaptation au graphisme traditionnel. Dans l'ensemble des oeuvres brodées sur métier, malgré la destination spécifique de chaque pièce, on trouve quelques éléments communs, motifs ou ensembles qui caractérisent l'organisation décorative et l'évolution graphique. Chacun de ces éléments

a sa propre dénomination, connue par les tisserandes et dominée par une modernisation et par une généralisation; un petit nombre de noms, limité en principe derrière le cadre du monde végétal.

Il y a d'abord deux sortes de fleurs: les roses ("triandafylla" en grec et trandafilou en valaque) et les pensées ("pansedès" en grec), 67. Selon la schématisation, les fleurs portent le nom de trandafylla ou celle de pansedès. Entre le choix d'une fleur et sa schématisation, c'est cette dernière qui est la plus valable pour déterminer le nom d'un ensemble ou d'un motif.

D'après les réponses des gens interrogés, triandafylla sont celles qui n'ont pas subi une schématisation géométrique trop poussée et dont l'aspect imite la forme naturelle. Les pansedès sont les fleurs dont la schématisation est évidente.

Dans un stade de schématisation encore plus avancé, les fleurs perdent leur qualité de fleur et prennent la dénomination de dalles ("plakakia" en grec). Cependant, cette dernière dénomination se rapporte aussi à l'organisation décorative générale de l'oeuvre brodée sur métier. Comme leur nom l'indique, entre les dalles et les pensées il y a une assez grande différence. Le mot dalles suggère une surface régulièrement divisée en carreaux, car c'est cette organisation qui fait qu'on les appelle dalles. Les plakakia sont donc des fleurs qui ont subi une forte schématisation géométrique et qui sont placées les unes à côté des autres dans le sens de la longueur et de la largeur d'une pièce, couvrant toute la pièce ou une seule partie. La forme du motif se rapproche de celle d'une croix ou d'un carreau. Cependant, il est malaise de distinguer les dalles et les pensées d'après leur schématisation et ceci même pour les tisserandes. Durant l'enquête consacrée à la décoration et à la couleur, quelques tisserandes ont appelé le même dessin alternativement dalles et pensées. Il est aussi nécessaire de préciser que ce même dessin est appelé par d'autres tisserandes gloire ("doxa") ou mariée ("nyfi"). On a encore affirmé (surtout à Perivoli), que ce dessin est habituel pour le décor du tissu saïsma. Or, je n'ai jamais vu de tissu saïsma décoré d'un tel dessin. Un ensemble de fleurs triandafylla s'appelle bouquet, ou bouquet-triandafylla. La dénomination bouquet-pansedes n'existe pas, probablement à cause de la perte de l'aspect de fleur pour les pensées. Dans ce cas, le nom bouquet est remplacé par la dénomination générale dessin-pensées, même si parfois un ensemble pareil donne l'image d'un vrai bouquet de pensées. Dans un

seul cas, la feuille d'un ensemble floral a donné sa propre dénomination en même temps à la fleur et au dessin. Son nom est grammophone ("phonographos"), car la feuille ressemble au mégaphone d'un grammophone ancien. Ce dessin est beaucoup utilisé dans les villages de Perivoli et d'Avdella. Il est connu aussi dans les autres villages.

En exceptant les coussins, tous les tissus brodés sur métier ont sur les quatre côtés extérieurs un bord de couleur différente de celle du fond. Ce bord s'appelle par les gens "akra" ou "fassa" en grec, et "mardjina" en valaque. Souvent, sur les oeuvres les plus anciennes, le bord est décoré de tout petits carreaux qui ouvrent du côté intérieur. Ces carreaux s'appellent par les gens petites dents, "dondakia" en grec, "dintsichori en valaque et le bord s'appelle bord aux petites dents, ("akra dondakia"). En pricipe, dans la décoration des pièces plus ou moins adaptées au graphisme traditionnel, le bord présente un certain rapport avec l'organisation générale du dessin. Lorsque le dessin est riche et compliqué, le bord est simple, tandis que lorsque le dessin est fortement schématisé, le bord est décoré soit par des petites dents, soit par d'autres dessins. Parfois, juste après le premier bord de la pièce, il y a un deuxième bord qui a la forme d'une ligne serpentiforme qu'on appelle cercle, ("kykla" en grec, "tsercou arotoundou" en valaque"). Le cercle peut être simple, d'une seule couleur, ou composé et de deux couleurs adjacentes. Dans ce cas, il s'appelle cercle double ("kykla dipli" en grec). Souvent, le cercle ne domine pas toute la pièce, mais entoure ou complète le dessin général de la pièce, ou le motif qui se répète. Le rôle que joue le cercle dans une pièce tissée est reglé par la schématisation générale de la décoration. Par exemple, dans un dessin qui n'a pas subi de schématisation évidente, le cercle sous la forme d'une ligne serpentiforme n'existe pas et il est remplacé par une bordure de branches et de feuilles. Dans un dessin fortement schématisé, la bordure du feuillage tend vers la perte de son aspect de fleur et devient de plus en plus simple et géométrique et prend la forme d'une ligne ondulée, décorée modestement d'élices qui accompagne les motifs ou l'ensemble.

La définition du cercle doit donc être la suivante: le cercle est le résultat de l'adaptation au graphisme traditionnel du feuillage qui entoure ou accompagne une fleur. Par exemple, les branches et les feuilles d'un bouquet. Dans un stade suivant, le cercle de forme ondulée, fréquent à côté des décorations schématisées.

n'est rien d'autre que la bordure végétale en forme de carreaux ou de cercle qui embrasse le dessin. Le cercle de la bordure végétale devient de plus en plus ouvert, simplifié qui se rapproche du bord de la pièce et rassemble auprès d'elle les motifs ou les ensembles.

Souvent, le cercle puissamment schématisé devient une ligne droite qui traverse en diagonale la surface de la pièce la divisant ainsi en rombes dans lesquels sont placés les motifs. Dans ce cas, le cercle s'appelle "baklavadoti".[68] Dans le cas d'un cercle double baklavadoti on l'appelle cercle de chaîne ("kykla alyssida") en grec). Il serait intéressant de préciser aussi, que le cercle de n'importe quel point de schématisation est de couleur verte et rarement, des couleurs qui composent le vert, le bleu ou le jaune. Dans le cas d'un cercle double, il est de couleur soit vert et jaune, soit vert et bleu, soit ocre et ocre non saturé.

Dans son stade de schématisation le plus avancé, le cercle devient une simple ligne qui touche la bordure du cadre. Dans quelques cas, deux cercles peuvent coexister, selon le stade de la schématisation.

Les éléments partiels du décor précisent le nom de la pièce, tissée; par exemple, tapis à petites dalles, ou chemin de sol avec cercle de pensées.

L'organisation décorative des tissus brodés sur métier.

Les tissus brodés sur métier doivent être classés selon leur fonction en sept catégories, dont chacune présente des particularités en ce qui concerne l'organisation décorative; les tapis de sol (kilim), le chemin de sol, les tapis de paroi accrochés au-dessus du lit, les couvre-cheminées, les couvre-lits, les coussins et les rideaux. Les chemins de sol, les tapis de paroi accrochés au-dessus du lit et les couvre-cheminées présentent une certaine ressemblance lorsqu'ils sont décorés de thèmes plus ou moins traditionnels. Ainsi, leur destination n'est pas toujours claire et les gens se servent parfois, rarement, d'un tapis de sol à la place d'un tapis qu'on accroche au-dessus du lit, ou, à la place de ce dernier, on utilise un couvre-cheminée. Cependant, un couvre-cheminée peut être facilement distingué car il a une sorte de franges sur trois côtés.

Les tapis de sol. (Kilim)

Destination: tapis de sol pour les jours feriés qui, par conséquent, a la décoration la plus

riche.

Particularités: il s'agit des pièces qui respectent le moins le graphisme traditionnel. Ceci, parce que d'une part elles sont grandes et il est difficile de les sauver des catastrophes; par conséquent, les gens sont privés de modèles anciens. D'autre part, l'organisation décorative est influencée par le le fait qu'elles font partie de la dot. Pour la plupart il s'agit de dessins d'une première reproduction.

Malgré leur origine étrangère, les dessins choisis par les tisserandes présentent une certaine affinité due aux préférences des gens, plus ou moins communes.

Forme du décor: la majorité des pièces présentent deux éléments communs:

1) une juxtaposition des bordures, formées de dessins qui courrent le long des quatre côtés de la pièce; ou une juxtaposition des bordures simples, étroites, d'une seule couleur. Les bords intérieurs tendent vers un rejet de la forme carrée et une adaptation à la forme du cercle.
2) un dessin individuel, carré, situé au milieu de la pièce dont les quatre coins tendent à former une courbe fermée.

Symétrie: en largeur, en longueur et en diagonale.

Caractère spécifique: le dessin du milieu de la pièce, propre à la décoration des tapis de sol, s'appelle "petite table" ("trapezaki" en grec). Cette dénomination précise la catégorie de tapis; par exemple, "tapis trapezaki".

Organisation chromatique.

Couleurs du bord: rouge, rouge-marron.

Couleurs du fond: ocre.

Couleurs du dessin: couleurs dominantes: rouge, vert, bleu, foncés.
couleurs moyennement soutenues: rose foncé ou clair,
couleurs secondaires: couleur de chair, blanc, jaune.

Particularités: le rose est accompagné du rouge.

Le chemin de sol.

Destination: il s'agit de tapis longs et étroits, qu'on étend sur un tapis bahto de chaque jour, afin de donner à la chambre un ton de luxe. Oh peut donc dire qu'il s'agit d'un tapis décoratif de tous les jours, fonction qui règle son organisation décorative, beaupoup plus simple, que celle des tapis de sol.

Forme du décor: l'organisation décorative se présente sous la forme de deux lignes, une de chaque côté, qui traversent la pièce en longueur. Dans quelques cas, la décoration est formé de quatre lignes, une de chaque côté de la pièce et forment ainsi un carré.

Symétrie: en largeur, en longueur et en diagonale.

Caractère spécifique: la forme allongée des chemins de sol qui les distingue des couvre-cheminées.

Chaque pièce a des franges sur les deux côtés, constituées par de fils de chaîne. La frange n'est pas une caractéristique exclusive des chemins de sol, car, rarement, les tapis de paroi accrochés au-dessus du lit en possèdent aussi.

Particularités: une évolution évidente de la "kykla".

Organisation chromatique.

Couleur du bord: rouge, rouge foncé.

Couleur du fond: 1) nuance d'ocre,
2) exceptions: un fond noir, un fond bleu.

Couleurs du dessin: sur fond ocre: couleurs dominantes: rouges et vertes foncées ou claires.
Couleurs moyennement soutenues: bleu foncé ou clair.
Couleurs secondaires: jaune.
Sur fond noir: couleurs dominantes: rouge, rose, vert, foncés ou clairs.
Couleurs secondaires: jaune, ocre.
Sur fond bleu: couleurs dominantes: rouge foncé ou clair.
Couleurs moyennement soutenues: vert foncé ou clair, blanc,
Couleurs secondaires: aucune.

Particularités: le rose est accompagné du rouge.

Les tapis de paroi accrochés au-dessus de lit.

Destination: il s'agit d'un kilim qu'on accroche au mur juste au-dessus du lit. Il sert à la fois de protection contre la couleur de la paroi et contre les intempéries.

Particularités: dans trois cas seulement, le dessin était semblable aux dessins des chemins de sol, et des couvre-cheminées. Il s'agit d'un bouquet-triandafylla, à "kykla-pensedès", d'un dessin "plakakia" et d'une "kykla-triandafylla".

La majorité des tapis de paroi accrochés au-dessus des lits a un décor d'origine étrangère comme par exemple; "le cheval du cavalier", "les personnages en habits européens", "la danse des nymphes", "les personnages en habits grecs", "femme à la quenouille", "les chiens", "les cygnes et les anges avec une flûte", "le perroquet", "l'oiseau du paradis". Malgré cette domination de thèmes étrangers, on distingue dans deux cas une tendance évidente à adapter ces dessins à leur conception décorative des villageois. Tout autour des personnages, sur les quatre côtés de la pièce, on voit des motifs qui se répètent habituels pour les pièces traditionnelles. On essaie donc d'intégrer un thème étranger au cadre traditionnel et en même temps d'adapter les couleurs des motifs traditionnels aux couleurs des motifs étrangers. Le motif traditionnel est toujours d'une seule couleur; par exemple, des grappes de raisin sont accompagnées par des "kykla-pansedès".Le bord situé des quatre côtés du tapis est commun aux pièces décorées de thèmes étrangers.

Organisation chromatique.

Couleurs du bord: nuances de rouge.

Couleurs du fond: nuances d'ocre, nuances de noir, Exception: le fond rouge.

Couleurs du dessin: sur fond ocre: couleurs dominantes: rouge, vert, foncés ou clairs.
Couleurs moyennement soutenues: bleu clair.
Couleurs secondaires: blanc, orange, jaune, couleur de chair.
Sur fond noir: couleurs dominantes: rouge, vert, bleu, rose, foncés ou clairs, couleur de chair.
Couleurs secondaires: orange, blanc, ocre.
Sur fond rouge: couleurs dominantes: bleu foncé ou clair.

Couleurs secondaires: ocre, blanc, rose, orange.
Particularités: le rose est accompagné du rouge.

Les couvre-cheminées (bouharoskouti ou tjakopani).

Destination: il s'agit de pièces tissées, longues et étroites, dont la destination est de couvrir et de décorer le fronton de la cheminée.
Forme du décor: la décoration est formée d'une ligne qui traverse la pièce en longueur.
Symétrie: en longueur.
Caractère spécifique: le bord existe sur trois côtés de la pièce; ceux latéraux étroits et celui d'en bas. Parfois, en haut de la pièce il y a un bord étroit, presque invisible, en forme de ligne.
Particularités: à peu près, la moitié des pièces présente une organisation décorative étrangère. Par exemple, "les papillons", "les cercles de fleurs et de raisins". Les thèmes ont subi une certaine adaptation au graphisme traditionnel comme c'est le cas des "papillons"; à une première vision, on a l'impression qu'il s'agit de fleurs simples, et stables, ayant déjà commencé à abandonner leurs premières formes maturelles. Ceci est vrai aussi pour les cercles de fleurs et de raisins.

Une comparaison entre ce même thème du couvre-cheminée et du tapis de paroi, montre que la décoration de la première pièce est plus schématisée et plus proche du graphisme traditionnel.

Organisation chromatique.
Couleurs du bord: rouge.
Couleurs du fond: nuances de bleu foncé, nuances d'ocre sombre.
Couleurs du dessin: sur fond bleu: couleurs dominantes: rouge foncé ou clair.
Couleurs moyennement soutenues: vert, ocre.
Couleurs secondaires: aucune.
Sur fond ocre: couleurs dominantes: rouge foncé ou clair.

Couleurs moyennement soutenues: vert, bleu.
Particularités: Couleurs secondaires: jaune, ocre.
Particularités: aucune.

Les couvre-lits.

Destination: il s'agit d'une couverture de lit (kanapliki ou mindirliki en grec, mîndîrlike en valaque). Chaque pièce est aujourd'hui constituée de deux bandes, autrefois d'une seule, sa destination étant de couvrir un canapé de bois bas et étroit, élévé à environ 20cm du sol et placé le long de trois murs de la chambre.

Symétrie, forme du décor, caractère spécifique, particularités:

Le placement des motifs décoratifs obéissait autrefois à une symétrie en longueur et non pas en largeur, car la partie importante du dessin se trouvait sur le côté qui couvrait la pointe extérieure du canapé. Au bord de ce côté, il y avait souvent une bordure sous forme de ligne. Aujourd'hui, les couvre-lits sont unis et cousus deux par deux dans le sens de la longueur, pour qu'ils puissent couvrir toute la largeur d'un lit. Cette condition a comme conséquence la création d'une nouvelle pièce, intéressante par sa beauté, et son organisation décorative, ayant une particularité exceptionnelle par rapport aux couvre-lits des autres régions en Grèce. Il s'agit d'une pièce, dont l'organisation décorative est différente pour ses deux bandes longues, cousues, dont elle est constituée. Souvent, même le graphisme et la schématisation des deux parties de la pièce sont différents. Pourtant, les deux parties de la pièce constituent un ensemble d'une grande beauté, duesurtout à l'accord chromatique du fond. L'indice qu'il s'agit de deux morceaux différents se voit là où elles se touchent et sont cousues. Souvent, l'une des bordures est plus large ou différente de l'autre.

Ces dernières années, les femmes qui disposent d'une seule pièce, tissent encore une bande, dont l'organisation décorative est différente; ainsi, il y a des pièces dont les bandes ne sont pas tissées en même temps. La symétrie de chaque pièce est fondée sur la juxtaposition des motifs l'un à côté de l'autre, en forme de ligne, sur la longueur de la pièce. Souvent, l'une des

deux bandes, celle qui couvre la partie avant du lit est la"bonne bande" (selon les gens interrogés), car elle est plus riche au point de vue de la décoration et sa kykla est la plus imressionante. La décoration de la bande arrière est constituée en principe de motifs "jettés" sur le fond. Ces motifs sont soit unis les uns à côté des autres, en ligne, soit ils couvrent toute la surface de la bande. Dans les deux cas, la symétrie des dessins s'appuie sur l'équilibre du sens des motifs. Dans des cas rares, d'exception, on rencontre une symétrie parfaite en longueur, en largeur et en diagonale d'une seule bande, ou des deux bandes ensemble.

Organisation chromatique.

Couleurs du bord: rouge foncé ou clair.

Couleurs du fond: nuances de bleu foncé, nuances d'ocre.

Couleurs du dessin: sur fond bleu: couleurs dominantes: rouge, vert, rose, foncés ou clairs.
Couleurs secondaires: jaune, ocre, orange, bleu clair, blanc, gris.
Sur fond ocre: couleurs dominantes: rouge, vert, foncés ou clairs.
Couleurs secondaires: blanc, bleu.

Particularités: le rose est accompagné du rouge.

Les coussins.

Destination: pièce décorative.

Symétrie: en opposition aux autres brodés sur métier, la grande majorité des coussins présente une symétrie en largeur, en longueur et en diagonale.

Forme du décor: juxtaposition des motifs ou des ensembles, ou placement du dessin en forme de ligne.

Caractère spécifique: absence du bord.

Particularités: il s'agit du brodé sur métier à l'organisation décorative la plus traditionnelle. Presque toutes les pièces présentent une schématisation poussée qui s'éloigne des formes naturelles. Le tissage du coussin est difficile, car ses dimensions sont limitées. Ainsi la plupart des coussins ont été tissés il y a quelques années, lorsque le tissage était en pleine prospérité et les femmes très habiles.

Organisation chromatique:
Couleur du fond: nuances d'ocre, de bleu foncé, de rouge.
Exception : fond marron.
Couleur du dessin: sur fond ocre: couleurs dominantes: rouge, bleu, foncés ou clairs, vert. Couleurs secondaires: blanc, jaune. Sur fond bleu foncé: couleurs dominantes: vert, rouge, rose. Couleurs secondaires: jaune, marron, bleu clair, orange, lilas. Sur fond rouge: couleurs dominantes: bleu, noir. Couleurs secondaires: blanc, jaune, vert, bleu clair.
Particularités: le rose est accompagné du rouge.

Les rideaux.

Destination: Autrefois, le rideau remplaçait la porte en bois et servait de séparation entre deux pièces de la maison. Aujourd'hui, son fonctionnement essentiel dans la maison se limite à la décoration d'une porte à l'intérieur de la maison pendant les jours fériés.
Particularités: sa production limitée appartient aujourd'hui aux filles, dont le rôle dans la société est celui de la femme traditionnelle peu cultivée. Evidemment le nombre de ces jeunes filles et femmes est réduit, car la plupart d'entre elles travaillent, même si elles ne sont pas diplômées. Cette situation a rendu la documentation photographique assez pauvre et par conséquent l'analyse décorative et chromatique n'est pas claire. Je dois me limiter aux cinq rideaux que les gens m'ont présentés.
La forme du décor: Un rideau est composé de trois parties, l'une supérieure et horizontale, deux latérales et verticales. La symétrie s'observe entre les pièces verticales qui ont des dessins qui se répètent. Cette décoration concerne seulement deux rideaux appartenant à deux filles. L'organisation décorative du troisième et du quatrième rideaux consiste en un dessin qui se répète sur chaque pièce. La cinquième rideau a la même organisation que les

troisième et quatrième rideau, mais la décoration est plus riche et la schématisation géométrique plus poussée.
Organisation chromatique.
Couleur du fond: nuances d'ocre, de bleu foncé.
Couleurs du dessin: sur fond ocre: couleurs dominantes: rouge, bleu, vert foncés ou clairs.
Couleurs secondaires: jaune, blanc.
Sur fond bleu: couleurs dominantes: jaune ocre, rose foncé ou clair.
Couleurs moyennement soutenues: rouge, vert.
Couleurs secondaires: blanc, jaune, bleu clair.

DEUXIEME GROUPE: BAHTO ET MI-BAHTO.

L'organisation décorative générale du bahto et du mi-bahto s'appuie sur des rayures colorées juxtaposées en largeur de chaque pièce, formées de différentes alternatives et composant ainsi une organisation chromatique régulière, dominée par des rayures multicolores. Chaque bande chromatique est à son tour composée de plusieurs rayures plus ou moins larges, dont la nuance ou le ton appartiennent à la même couleur. Pat exemple, quatre rayures de couleur rouge foncé et rouge clair se succèdent et forment ainsi une seule large rayure multicolore. Mise à part l'organisation chromatique on distingue une certaine organisation décorative élémentaire, appuyée entièrement sur les proportions des rayures juxtaposées. Le point commun de toutes ces pièces est la composition des rayures; entre deux ensembles de rayures juxtaposées de différents tons de la même couleur, est intercalée une rayure de la même couleur, qui comporte un dessin-effet de texture dû à la technique du tissu saïtiariko. Cet ensemble forme une rayure décorative, dont la largeur est d'environ 20 à 25 cm. Les rayures qui composent la bande décorative sont appelées rayures partielles. Elles sont de 3 à 5 cm environ. Les bahto et mi-bahto doivent être classés en deux groupes selon les couleurs du fond car chaque groupe dispose de sa propre symétrie dans les couleurs et les proportions des rayures.

Tissus sur fond ocre.

Ce premier groupe comprend les mi-bahto, dont les rayures décoratives sont toutes de couleur rouge, ainsi que les mi-bahto dont les rayures décoratives sont rouges

et vertes ou rouges et bleues, placées alternativement. Dans le seul cas d'un mi-bahto ancien les rayures sont privées de tons chromatiques, c'est-à-dire qu'il y a un seul ton rouge.

Les rayures décoratives sont composées de deux bandes larges et de plusieurs bandes fines, plus la rayure saïtiariko au milieu, ayant la même largeur que les bandes larges. Dans le cas des mi-bahto récemment tissés les bandes fines sont remplacées par une seule rayure large.

Les dimensions des rayures placées des deux côtés de la rayure saïtiariko, centrale, sont les mêmes. Par conséquent, chaque pièce présente une symétrie parfaite en longueur, en largeur et en diagonale.

Dans le seul cas du mi-bahto aux rayures rouges et vertes ou rouges et bleues, on distingue l'existence d'une autre couleur, le jaune. Il s'agit d'un mi-bahto récemment créé dont les rayures décoratives ont au milieu deux bandes jaunes, placées des deux côtés de la rayure saïtiariko, centrale. Parallèlement, sur la même pièce on peut distinguer en même temps, l'insinuation du vert comme couleur conjonctive du rouge et du bleu et non plus comme couleur dominante.

Cette pièce constitue une exception car c'est la seule que j'ai trouvée. La tisserande de Perivoli qui l'a tissée a la grande réputation d'être très capable.

Les autres tissus ont les rayures rouges et vertes ou rouges et bleues organisées de la manière suivante: une rayure rouge clair, une rouge foncé, trois rayures saïtiariko; une verte, une rouge clair, une verte, une rouge foncé, une rouge clair. Les rayures saïtiariko sont bien soulignées entre deux rayures noires et deux blanches Chaque rayure rouge foncé est traversée au milieu par une ligne rouge clair, tandis que chaque rayure rouge clair est traversée par une ligne rouge foncé. La même chose est mise en valeur pour les rayures vertes, mais dans ce cas, les lignes noires soulignant les rayures saitiariko sont de couleur rouge foncé. Les proportions des rayures des deux côtés de la rayure saitiariko centrale sont les mêmes. Ainsi, une symétrie parfaite dans la largeur de la rayure est évedente. Si on observe les proportions des rayures, l' ensemble des rayures décoratives est parfaitement symétrique en largeur, en longueur et en diagonale. Si on observe les couleurs, la symétrie apparaît seulement sur la largeur et la longueur de la pièce. Le nombre fixe de quatre rayures rouges, vertes ou rouges et bleues, alternativement placées les unes à côté des autres, ôte à la pièce la symétrie en diagonale.

Dans le seul cas du mi-bahto très ancien, on distingue une symétrie parfaite sur les trois dimensions de la pièce, due aux cinq rayures, de deux couleurs différentes. Sur cette même pièce, on peut remarquer aussi la combinaison chromatique du rouge et du marron et l'absence des autres couleurs. Chaque rayure rouge est mise en valeur par des lignes marrons et chaque rayure marron par des lignes rouges.

Tissus sur fond bleu.

Il s'agit de tissus à rayures avec deux nuances rouges et sans autre couleur, à l'exception du blanc dans le cas d'un mi-bahto ancien. La rayure saïtiariko centrale est absente, remplacée par plusieurs lignes blanches dans le cas du mi-bahto précité. Les autres couleurs ainsi que la rayure saïtiariko sont remplacées par plusieurs bandes fines de différents tons de rouge, placées alternativement.

Chaque rayure est composée de trois parties principales; la première partie comprend une rayure centrale, rouge clair, située entre deux bandes rouge foncé. La deuxième partie comprend une rayure centrale, rouge foncé, située entre deux bandes rouge clair.

On constate donc quelques différences entre les tissus sur fond ocre et ceux sur fond bleu, comme: l'absence d'une troisième couleur colorée; l'absence de la rayure saïtiariko sur les tissus à fond bleu; le décor des mi-bahto sur fond bleu adopte plusieurs rayures et bandes fines; le décor des mi-bahto sur fond ocre adopte dans un premier stade deux combinaisons chromatiques, rouge et vert ou rouge et bleu, en rejettant les bandes fines; dans une deuxième phase de l'évolution, on réadopte les bandes fines, la combinaison rouge-bleu, ainsi qu' une quatrième couleur, le jaune.

J'ai vu trois mi-bahto qui présentent des particularités exceptionnelles; à Avdella un mi-bahto à fond rouge et à rayures bleues et un autre à fond blanc et à rayures rouges; à Smixi un mi-bahto à rayures multicolores.

TROISIEME GROUPE: LES FLOCATES ET LES VELENTJAS, BRODEES SUR METIER.

L'organisation décorative des flocates est constituée en principe de carreaux simples ou, rarement, de rayures; la décoration des velentjas exige des dessins plus compliqués. Le dessin compliqué d'une flocate gardera son aspect après le foulage seulement sur son

envers, mais ce même dessin se distinguera difficilement du côté face. Parallèlement, dans un pareil cas, le dessin se déforme et se défigure par les mouvements de la trame flocos. Cependant, durant mes enquêtes j'ai vu quelques flocates décorées de dessins en plaques ("plakakia" en grec). Chez une tisserande renommée j'ai pu photographier deux flocates à dessins compliqués mais déformés par les ondulations du flocos. Les flocates de chaque jour sont en principe décorées soit de rayures, soit d'une simple kykla, soit de petits carreaux situés les uns à côté des autres. Ce dernier dessin s'appelle petits papiers ("hartakia" en grec), ou dessin de Ioannina ("Yanniotiko"), car selon la réponse des gens interrogés, ce dessin est importé de la ville de Ioannina. On m'a affirmé que les velentjas décorées ainsi sont très recherchées par les gitanes. L'organisation chromatique de la flocate s'appuie sur deux couleurs, celle du fond et celle couleur du dessin. Les combinaisons chromatiques sont en principe classiques: blanc et bleu, jaune et bleu, jaune et vert, blanc et vert. Dans un seul cas, on a marié ensemble trois couleurs en une combinaison moderne: jaune, fuschia, bleu.

Les combinaisons multicolores sont obligatoires pour les flocates de dot. Les couleurs sont au nombre de sept, le blanc inclus. Le fond est de couleur bleu et le bord situé des quatre côtés de la pièce est rouge. Les couleurs du dessin sont le rouge, le vert, le jaune, le rose, le blanc, le bleu clair. Le motif qui se répète est constitué de cinq carreaux qui forment une croix. L'organisation décorative est telle que chaque motif est composé d'un cadre carreau extérieur, d'une croix intérieure et d'un carreau central.

Les velentjas sont décorées de dessins beaucoup plus compliqués que les flocates. Leur beauté évidente est due à l'aspect feutré obtenu par le foulage. Le décor est en principe celui à plaques ("plakakia") et il est composé de trois couleurs. Une couleur pour la kykla baklavadoti, et une couleur pour chaque carreau placé alternativement en diagonale, l'un après l'autre. La schématisation du dessin est poussée, le motif étant devenu un simple petit carreau embrassé par la kykla. Dans le seul cas d'une velentja, on a essayé de copier le dessin d'une flocate de dot.

Trois dessins étrangers et nouveaux, propres aux velentjas m'ont aussi frappé. Le premier est appelé lames de rasoir par les tisserandes ("xyrafakia" en grec). Les deux autres n'ont pas encore de nom, ce qui n'est pas étonnant car le décor des velentjas est d'origine récente.

Mise à part la combinaison multicolore des flocates de dot, les velentjas sont décorées de deux ou de trois couleurs. Le blanc est toujours la couleur du fond. On constate donc que les dessins traditionnels (carreaux, rayures) utilisent les couleurs traditionnelles, bleu blanc, rouge; les nouveaux dessins ou les dessins traditionnels des autres tissus récemment adoptés par les flocates et les velentjas, comportent des combinaisons chromatiques modernes, différentes de celles qui sont propres aux gens des quatre villages.

QUATRIEME GROUPE: LES VELENTJAS ET LES MI-BAHTO BRODES DES DEUX COTES EN LARGEUR, DES PIECES.

Destination: velentja: couverture d'hiver.
Mi-bahto: couvre-lit de chaque jour, installé dans la chambre à coucher.

Forme du décor: à l'exception d'un mi-bahto décoré sur les quatre côtés de la pièce, les velentjas et les mi-bahto sont décorés sur deux côtés, en largeur de la pièce. L'organisation décorative est fondée entièrement sur la succession de motifs qui forment une ligne.

La symétrie des pièces à motifs proprement géométriques présentent une symétrie parfaite en longueur, en largeur et en diagonale.

Caractère spécifique: mis à part le mi-bahto décoré sur les quatre côtés, les velentjas et les mi-bahto placent leurs motifs entre deux ensembles de dessins, formant des lignes. Il peut s'agir d'une simple ligne double placée des deux côtés du décor, soit d'une ligne régulièrement brisée, soit d'un méandre, soit d'une fine rayure saïtiariko, soit d'une combinaison de lignes et de méandres, ou de lignes et du saïtiariko à la fois. Les lignes qui reforment la décoration d'une velentja sont plus simples que celles des mi-bahto, car l'aspect feutré dû au foulage rend les petits motifs imprécis.

Particularités: le graphisme atteint une certaine schématisation, à l'exception du mi-bahto de

dot qui est en principe chargé de motifs, inconnus si possible aux autres tisserandes.

Organisation chromatique.

Couleur du fond: nuances de bleu, nuances d'écail, ocre. Exception: un fond rose-fuschia.

Couleur du dessin: puisque la plupart des pièces sont décorées de deux couleurs, la couleur du dessin est: sur fond bleu: blanc, rose, rose clair, ocre non saturé, bleu clair. Sur fond ocre et sur fond écail: a) combinaison de la couleur du fond avec un ton plus sombre de la même couleur; b) combinais n de la couleur du fond avec le blanc; c) combinaison de la couleur du fond avec le blanc, et un ton plus sombre de la couleur du fond.

Particularités: Dans un seul cas le dessin et le fond ont la même couleur. Le fond du dessin renfermé entre deux lignes est coloré.

CINQUIÈME GROUPE: LE TISSU COUVERTE

Destination: une fonction essentielle du tissu couverte est celle de distinguer les familles entre elles par la combinaison des rayures et des couleurs. On fixe la couverte à la partie arrière du bât, de manière à couvrir la croupe du cheval. Chaque famille dispose de sa propre façon de décorer sa couverte. Les pièces sont bien organisées au point de vue du décor.

Forme du décor: il s'agit d'une succession de rayures noires, blanches et grises ou noires, blanches, grises et rouges; on les observe soit en longueur, soit en largeur de la pièce, soit dans les deux directions à la fois formant des carreaux.

Symétrie: l'organisation décorative s'appuie entièrement sur la symétrie des proportions des rayures. En principe, chaque pièce présente une symétrie parfaite sur la longueur de la pièce et une symétrie imparfaite sur la largeur, presque toujours due à l'organisation chromatique. Par conséquent l'existence d'une symétrie en diagonale est très rare.

Particularités: aucune.

Caractère spécifique: les rayures sont dues d'abord à la juxtaposition régulière pendant l'ourdissage des fils de chaîne colorés. Ainsi, la chaîne montée sur le métier à tisser est constituée avant le tissage exclusivement de rayures. Pendant le tissage, la juxtaposition des mêmes ensembles chromatiques de duites du fil de trame, a pour conséquence la création de carreaux de trois couleurs si la chaîne ou la trame sont constituées de blanc, noir et de six autres couleurs si la chaîne ou la trame sont constituées de noir, blanc, rouge.

Chaîne et trame en blanc et noir:

1)	Chaîne	noire	+ trame	noire:	ensemble	noir
2)	"	blanche	+ "	blanche:	"	blanc
3)	"	noire	+ "	blanche:	"	gris
4)	"	blanche	+ "	noire:	"	gris

Chaîne et trame en blanc, noir et rouge:

1)	Chaîne	noire	+ trame	noire:	ensemble	noir
2)	"	blanche	+ "	blanche:	"	blanc
3)	"	rouge	+ "	rouge:	"	rouge
4)	"	noire	+ "	blanche:	"	gris
5)	"	blanche	+ "	noire:	"	gris
6)	"	noire	+ "	rouge:	"	rouge sombre
7)	"	rouge	+ "	noire:	"	rouge sombre
8)	"	blanche	+ "	rouge:	"	rouge clair
9)	"	rouge	+ "	blanche:	"	rouge clair.

Ces combinaisons chromatiques sont valables seulement face à un enfilage régulier du peigne; fil de chaîne/ouverture peigne. Si dans le tissage d'une couverte il y a des ensembles chromatiques à enfilage spécifique, 2fils de chaîne/ouverture peigne, les combinaisons chromatiques seront enrichies par neuf nouveaux tons du rouge, du blanc et du noir:

1)	Chaîne	rouge	+ trame	rouge:	rouge très intense
2)	"	rouge	+ " "	noire:	rouge moins sombre
3)	"	rouge	+ "	blanche:	rouge clair
4)	"	noire	+ "	noire:	noir très intense
5)	"	noire	+ "	blanche:	gris foncé
6)	"	noire	+ "	rouge:	noir rougeâtre, rouge très foncé
7)	"	blanche	+ "	blanche:	blanc très intense

8) chaîne blanche + trame noire: gris clair
9) " blanche + " rouge: blanc rougeâtre, rouge très clair.

Ces neuf nouveaux tons sont dus aux fils doubles de chaîne/ouverture peigne, car dans un mélange par exemple d'une chaîne rouge et d'une trame noire, la quantité du rouge est double. Par conséquent, le noir obtenu est rougeâtre (moins sombre) ou rouge noirâtre (très sombre). Organisation chromatique: Le rouge est la seule couleur colorée. Cette règle est valable pour les quatre villages.

Dans ce groupe devraient être aussi classés les tissus haralias, bissaks et trouvadès, car, malgré leur fonction pratique reliée au transport, ils servaient aussi à l'identification de chaque famille. Or, depuis qu'on se sert de voitures pour déménager vers le pays natal ou vers les endroits d'hivernage, leur fonction d'identification n'a plus de sens. Leur production s'est arrêtée, mis à part peut-être les haralias qui servent même aujourd'hui comme une sorte de valises. Les bissaks et les trouvadès utilisés encore sont anciens; parfois, on se sert de n'importe quel tissu pour en faire des nouveaux. En principe, le tissu utilisé est constitué de morceaux encore neufs, selectionnés dans des pièces usées, tissées à la main, de destination différente.

Parallèlement, grâce à leur organisation décorative basée sur des carreaux, on devrait classer dans ce groupe les couvre-lits et les couvertures (tissus décorés de carreaux de coutil). Mais, comme leur tissage est considéré difficile par les tisserandes, la production tend à cesser et le nombre des pièces que j'ai pu observer est réduit.

Après l'analyse des dessins et des couleurs qui décorent des oeuvres tissées, quelques conclusions sont nécessaires.

1) L'organisation décorative à rayures est la plus courante, situation qui découle du facteur technique du tissage. La succession des dessins en forme de lignes perpendiculaires sur la longueur du tissu est facile à réaliser au point de vue technique. La décoration tissée se fait presque machinalement, à l'aide des mains et des pieds de la tisserande, sans exiger un exercise mental difficile.

2) La géométrisation des motifs est accompagnée d'une organisation symétrique en longueur, en largeur et en diagonale. Les motifs d'origine étrangère et qui sont proches de leur forme naturelle s'accompagnent d'une symétrie

élémentaire, en largeur.
3) La comparaison des tableaux descriptifs des nuances et des tons utilisés par les tisserandes, leur organisation et les préférences personnelles des tisserandes, donnent naissance à d'assez grandes différences.

Certaines nuances et tons qui se trouvent dans la carte des couleurs et qui sont connues par les tisserandes, n'existent quand même pas dans le décor des pièces qu'elles tissent.

Les préférences personnelles des tisserandes s'orientent vers quelques couleurs courantes. Des nuances et des tons comme rouge du fez, couleur de chair, etc, sont en principe écartés. Par conséquent, les tisserandes se servent en principe d'une gamme de couleurs basée sur le vert , le bleu, le rouge et le jaune; elles se servent rarement, dans des cas exceptionnelles, des nuances et des tons des autres couleurs.

Durant l'enquête accompagnée par la carte des couleurs, les tisserandes ont énumeré toutes les nuances et les tons. Durant l'enquête sur les couleurs préférées, mais sans carte des couleurs, elles ont cité seulement les nuances et les tons principaux, des couleurs en usage. Ainsi, d'après les réponses des tisserandes, leurs préférences vont vers les couleurs suivantes: ocre, écail, marron; vert, vert foncé, vert-bleu foncé; bordeau, rouge, rouge clair, et rouge, fraise, rose.

Mais si on analyse les pièces elles-mêmes, les couleurs sur lesquelles s'appuie l'organisation décorative générale, sont les suivantes: rouge et vert; rouge, vert et bleu; rouge et bleu; le bleu et l'ocre pour le fond.

La comparaison des gammes préférées dans le discours et des gammes en usage sur les tissus fait apparaître une différence. Les gammes préférées sont aussi en usage dans la décoration tissée, mais la place qu'elles occupent ne réflète pas l'organisation décorative générale, mais l'organisation décorative partielle d'un dessin qui se répète ou même d'un motif.

Avant de clore ce chapitre, il faut préciser la qualité de la participation de quelques couleurs. Ainsi, le fraise et le rose ne se rencontrent que lorsqu'il s'agit de tissus ornés par toutes les gammes des couleurs; le rose suit particulièrement le rouge et se trouve toujours à côté de lui; le noir est absent de toutes les gammes de couleurs; le blanc se rencontre rarement, toujours sous forme de petites taches; mis à part le blanc et le noir, presque toutes les couleurs d'un motif se présentent à la fois en deux tons (par exemple, une fleur schématisée ou non comporte deux tons de la même couleur,

rouge clair, rouge foncé); le bord a toujours une nuance de rouge; mises à part quelques rares exceptions, le fond des oeuvres tissées est de nuance bleu ou ocre.

----- . -----

TROISIEME PARTIE.

LES TISSUS ET LA VIE SOCIALE.

Comme on l'a déjà dit, plusieurs éléments qui concernent le tissage sont adaptés au comportement proprement féminin et ils confirment le métier à tisser comme symbole signifiant la femme dans la maison. Comme le tissage représente l'élément féminin, source importante des relations sociales, il concerne de nombreux domaines de la vie sociale et de la superstition.

LES TISSUS ET LA DOT.

Les tissus de la dot respectent certaines règles d'ordre superstitieux, pour se protéger ou pour assurer un bon tissage. Ainsi le jour de mardi est considéré comme un jour maudit, comme une heure mauvaise, selon l'idiotisme de la région enquêtée. Il sera par conséquent défendu de commencer un mardi les travaux textiles d'une dot. En ce jour-là, il est aussi défendu de commencer la couture des pièces d'une dot comme par exemple coudre entre elles les bandes d'une flocate. Cette défense est dévenue une sorte de proverbe-interrogation dont on se sert quand on veut exprimer la réaction contre une défense; "est-ce la dot que nous allons couper?" Parmi les jours de la semaine on choisit le lundi pour commencer le tissage d'une pièce de la dot. Le voeu habituel pour le bon tissage de la dot est "bonne chance" ou "sort prospère". Ces voeux concernent directement la pièce tissée mais, de façon médiate, ils s'adressent à la destinée de la future mariée, car on croit que l'usage de l'ensemble des objets d'une dot est inséparablement lié avec l'avenir de la personne en question.

Si on rend visite à une tisserande qui tisse la première broderie d'une dot, il faut "argenter" le métier à tisser. Cela signifie qu'il faut apporter de l'argent, des bonbons, des cadeaux, qu'on accroche au métier à tisser. Il s'agit toujours d'une extension de la relation précitée entre les objets et la personne. En "argentant" le métier à tisser, on agit sur le tissu et indirectement sur la personne à qui il est destiné.

Mis à part les éléments superstitieux, le comportement social de la future mariée comporte quelques règles obligatoires pour toutes les jeunes filles. Leur transgression a pour conséquence une mauvaise réputation de

la jeune fille et de sa capacité. La partie la plus importante d'une dot est une flocate constituée de quatre bandes. La couleur du fond était autrefois bleue et la seule décoration tissée de la pièce était constituée de deux rayures qui couvraient tout autour de la pièce. Le fond s'appelle "la plaine", (kampos en grec et cêmpu en valaque). Aujourd'hui, la coutume reste la même mais la flocate bleue avec des rayures rouges est devenue rare. D'habitude elle est bleue ciel, ou d'une autre couleur, sans rayures. Cette flocate s'appelle tchergà di sâmar en valaque.

La seconde partie importante d'une dot est constituée de trois flocates, de deux bandes chacune. Le tissage de ces trois flocates obéit à une série de règles, les mêmes pour toutes les jeunes filles. La "plaine" est toujours de couleur bleue, excepté le cas où la jeune fille est riche; alors, la plaine sera blanche. Les motifs décoratifs sont de petits carreaux, 5X5cm, placés en forme de croix, l'un à côté de l'autre, formant ainsi une ligne tout autour du bord de la pièce. Les couleurs sont au nombre de sept, règle observée strictement . La réponse à ma question concernant les couleurs et leur nombre a été la suivante: "seulement avec sept couleurs on obtient l'accord du fond et des dessins". Le blanc est aussi considéré comme une couleur. On a même insisté sur ce point, sans aucune demande de ma part. Le reste des couleurs est classé par ordre de priorité:

a) les couleurs principales: le jaune, le bleu, le rouge.
b) les couleurs non saturées: le bleu ciel, rose de rosier.
c) les couleurs binaires: le vert.

Les nuances et les tons de même couleur peuvent être différents d'un tissu à l'autre, ainsi que l'ordre du placement des couleurs. Le jaune est souvent remplacé par le blanc mais leur fréquence est égale dans l'organisation décorative. Le rouge est souvent en fait rouge-bordeau.

Les règles d'organisation de ces pièces textiles existent encore, mais sans l'engagement stricte de créer trois pièces. On m'a raconté qu'autrefois, environ jusque vers 1960, les jeunes filles pauvres ne devaient pas avoir dans leur dot plus de pièces que de coutume, tandis que les jeunes filles riches étaient obligées d'avoir des pièces supplémentaires. Aujourd'hui, sans obéir à aucune règle stricte, toutes les filles peuvent avoir une dot riche. l'explication qu'on m'a donnée est:"autrefois, une dot riche chez une jeune fille pauvre provoquait des mauvaises paroles, tandis queaujourd'hui toutes les jeunes filles travaillent et elles ont les moyens

économiques pour créer plusieurs pièces".

LES TISSUS ET LE MARIAGE.

Les coutumes de mariage concernent en principe les pièces tissées et leurs couleurs. Les travaux textiles et le métier à tisser ne jouent aucun rôle important. Par exemple, le jour de son mariage, la jeune mariée passe trois fois au dessous du peigne en bois.

Les habits de noce du jeune couple sont mis dans un panier et ils sont aspergés par le prêtre avec de l' eau bénite. Ensuite on fait passer le panier trois fois au dessous du peigne en bois.

La femme qui a fait la porte-pelote ne doit pas la défaire après l'ourdissage, car les négociations pour le mariage seront rompues. A ma demande "de quel mariage s'agit-il?" on m'a repondu vaguement: "...des négociations pour le mariage...". Il est donc peu important s'il y a ou non une négociation concrète pour un mariage en vue.

Parmi les tissus en rapport avec le mariage, les cadeaux gardent une place importante. Il s'agit de quelques tissus, notamment de serviettes et de coussins, offerts par la jeune mariée aux parents de son mari et surtout à sa belle mère et à son beau père. Il est intéressant d'ajouter ici que le mari n'offre jamais rien à personne, à l'exception de ses amis. A la négociatrice du mariage, la jeune mariée offre une serviette ou un coussin brodé sur métier. Elle offre aux parents de son mari des chaussettes tricotées en laine, faites à la main, des coussins brodés sur métier et des serviettes. En plus, elle offre à sa belle mère un foulard de laine orné de dentelle en soie et à son beau père une chemise de flanelle (pour le mariage) et une serviette (pour les fiançailles). Au parain de mariage elle offre une serviette et une chemise en coton, autrefois en laine tissée; à ses parents et aux parents de son mari elle offre des tabliers, des serviettes et des coussins brodés sur métier. A leur tour, ses parents offrent des cadeaux au jeune couple. Pendant la première année de mariage et avant l'arrivée du premier enfant, à chaque fois que la jeune mariée se rend en visite, on lui offre en partant une assiette pleine de gâteaux, couverte d'une serviette en laine blanche et parée de dentelle en soie. La mariée garde l'assiette et les gâteaux, mais elle est obligée de rendre la serviette. Aujourd'hui, au lieu de serviette, on couvre l'assiette d'un papier. Dans presque tous

les cas d'utilisation d'une serviette, celle-ci est remplacée par un autre tissu (un mouchoir de coton en principe) ou par du papier, car on ne fait plus de serviettes. Cependant, même auparavant, le mouchoir était un cadeau important. Les amis du jeune mari portent autour du cou un mouchoir blanc, cadeau du mari. Ce mouchoir est plié en forme de triangle, dont les deux coins sont épinglés sur la veste. Les mêmes amis, le lendemain du mariage, apportent les chaussures noires de la jeune mariée chez elle. A son tour, elle accroche sur la veste de chacun, du côté du coeur, un mouchoir blanc. On accrochait aussi des mouchoirs blancs sur les oreilles des chevaux pendant le mariage; de nos jours on les accroche sur les antennes des voitures.

A Perivoli, les amis du jeune mari devaient servir les invités pendant le repas nuptial. Ils portaient alors des tabliers pliés en forme de triangle jusqu'au commencement du repas, pour ne pas les salir. A Samarina et à Smixi les amies de la jeune mariée devaient aussi servir des invités, en portant un tablier blanc, paré de dentelle.

La veille de la célébration du mariage, les amis du couple mettaient parmi les tissus de la dot une poupée soit "féminine" soit "masculine", faite en tissus par eux-mêmes. On n'a pas su m'expliquer la signification de cette coutume. Mais je crois qu'il s'agit d'une sorte d' "acte-voeu" pour le sexe du futur premier enfant. D'ailleurs, dans toute la Grèce, la veille de la célébration du mariage, ou le jour qu'on transporte la dot à la maison du jeune couple, les amis et les parents poussent et jettent sur le lit nuptial un petit enfant, soit une fillette, soit un petit garçon. Selon le sexe du premier enfant qui sera tombé sur le lit, on augure du sexe du futur enfant.

Autrefois, durant le mariage, quelques amis et parents de la jeune mariée allaient en secret chez le mari. S'ils trouvaient quelqu'un en train de dormir, ils le faisaient coudre dans ses couvertures.

Lorsque la jeune mariée va la première fois chez ses beaux parents, sa belle mère tient à la main un pot de miel. La mariée enduit la porte de miel, avec le bout de ses doigts, pour que les rapports avec sa belle mère soient doux. Cette coutume existe encore, même si le jeune couple habitera sa propre maison. En même temps, la mariée marche sur une flocate blanche, étendue par terre en son honneur. Avec cette même flocate on couvre le nouveau-né tout de suite après sa naissance. A Perivoli et à Avdella, la jeune mariée marche aussi sur un

morceau de fer, pour que sa santé soit toujours bonne.

Pour la célébration du mariage, il est défendu que la jeune mariée soit vêtue par une orpheline. Sinon, le mariage ne sera pas heureux.

Le quatrième jour du mariage, le couple dîne chez les parents de la mariée. En partant, ils volent une poule et attachent autour de son cou une bande de tissu rouge; ensuite ils la gardent jusqu'à sa mort car il est défendu de la tuer. Aujourd'hui, ils ne volent plus la poule, mais ce sont les parents du mari qui la prennent la veille de la célébration du mariage, ensemble avec la dot de la jeune fille. Le tissu rouge est aussi remplacé par une bande rouge achetée. La poule symbolise la fécondité, de la femme.

LES TISSUS ET LES RELATIONS SOCIALES.

L'habileté d'une femme provoque souvent la jalousie des autres femmes et surtout de sa belle mère, ainsi que des paroles d'admiration de la part des hommes. "Elle tisse et retisse, mais le tissu ne se voit pas" dit la belle mère. "Elle tisse et retisse et elle fascine le monde à la folie", disent les hommes.

Pour stigmatiser la paresse d'une femme, on dit: "des tissus tissés et non tissés, étendus sur la clôture". Ce dicton est aussi connu sous une autre version; "les (laines) non filées et les (tissus) non tissés suspendus sur les clôtures". On doit préciser ici, qu'on étend les tissus et la laine mouillés juste après le lavage, la teinture, ou le foulage, sur les clôtures, en plein air.

La paresse et l'orgueil des tisserandes sont punies par Dieu. Voici un conte bien-aimé que les tisserandes expertes racontent aux tisserandes débutantes: "Une jeune fille obligée de tisser, ne voulait ou ne pouvait pas apprendre la combinaison du pédalage et du passage de la trame. Alors, Jésus, sous l'apparence d'un vieillard, se présente devant elle et lui montre la combinaison. Elle apprend et commence à tisser. Longtemps après, Jésus, sous l'apparence d'un autre vieillard, revient et lui demande d'où et par qui elle a appris à tisser tellement bien. Orgueilleuse, elle lui répond: "Bien sûr, par moi-même". Jésus furieux, lui souhaite de "tisser et tisser, sans progrès". Cette phrase est devenue une malédiction habituelle parmi les femmes.

Le tissu fini, on loue la capacité de la tisserande avec les paroles suivantes: "On a vu l'ensouple, grâce à la tisserande".

Pendant la construction d'une nouvelle maison, on envoie au propriétaire des tissus comme cadeau. Le propriétaire les accroche sur une croix qui se trouve sur le toit de la maison en construction.

Lorsque les gens de ces quatre villages veulent dire que quelqu'un voit seulement les défauts d'autrui, ils font allusion au tissu en disant; "l'oeil du passager regarde seulement le bissak accroché sur le dos du passager qui précède, mais le sien, accroché sur son dos, il ne le voit pas".

Voici un voeu pour le tissage: "bonne force" ou "qu'il ait bonne chance"; le premier voeu s'adresse à la tisserande, le deuxième au tissu lui-même. De façon médiate, ce deuxième voeu s'adresse aussi au possesseur du tissu, car, dans la pensée des gens, l'avenir des personnes et des objets sont inséparablement liés.

TISSUS CITÉS PAR LA POÉSIE POPULAIRE.

La relation étroite entre le tissage et la féminité ne pouvait pas laisser insensible l'inspiration populaire; ainsi, on revêt le tissage d'un aspect surnaturel et poétique:

-- La nièce du prêtre Georges, la fille du roi,
elle a un métier à tisser en argent,
un peigne en ivoire et la navette est en or.

L'attirance d'un homme pour une femme s'exprime aussi en vers, à travers l'art du tissage.

-- Aux collines de Patras, aux grilles de Patras,
je veux installer-installer un métier à tisser,
une source d'eau froide aussi,
pour faire venir prendre l'eau toutes les filles blondes,
pour faire venir aussi celles aux yeux noirs,
pour faire venir aussi la fille du prêtre, pour laver et étendre (les tissus),
pour qu'on puisse voir ses pieds et ses mains grasses pleines de bagues.

La plupart des gens croient que cette poésie n'a aucune relation avec la première, pourtant, quelques femmes affirment qu'il s'agit de la même poésie, ce qui me parait vrai.

Voici encore une poésie:

-- Une vieille femme tisse au métier à tisser;
elle a un métier en argent, un peigne en ivoire
et les pédales qu'elle pousse sont faites de perles
et la navette qu'elle "jette" est habillée d'or.

Souvent, le désir d'une jeune fille de se marier est exprimé par les vers suivants:

-- Mère! J'ai assez du rouet et du métier à tisser,
du kilim fait à la main.
Je veux me marier, prendre le gaillard
et le fils unique.

----- . -----

LES PRATIQUES SUPERSTITIEUSES

Les nécessités d'ordre pratique et l'importance des animaux pour les Valaques transhumants nous expliquent les multiples recommandations d'ordre moral et les pratiques superstitieuses, toujours liées à la religion. Leur but est d'assurer la prospérité et la santé du berger, de sa famille, de ses bestiaux. En gros, on peut distinguer trois grandes catégories de pratiques; celles qui éloignent le mal et le mauvais sort, celles qui protègent et celles pour obtenir les faveurs de l'élément divin. Curieusement, les pratiques destinées à protéger la laine sont inexistantes, ce qui semble être en contradiction avec l'importance que les gens lui accordent. Cependant, la protection de la laine et des produits laitiers est assurée indirectement par la protection des bestiaux. Car en protégeant les bêtes, en les gardant en vie, on aura aussi de la laine.[69]

On peut citer des pratiques qui visent à protéger la vie et la santé en faisant appel aux éléments religieux, mais en s'aidant de la laine. Elle devient ainsi un moyen par lequel on évite le mal, le mauvais sort, et par lequel on obtient la grâce divine. Liée avec l'agneau, la brebis le mouton, la laine est une des figurations de l'élément divin sur terre. L'agneau doux, simple, innocent, pur, figurant le Christ, transmet quelques unes de ces qualités à la laine. Les anciens Hébreux, nomades, éleveurs de bestiaux, ont considéré l'agneau comme un élément de leur religion qui a pu se transmettre aux peuples chrétiens nomades ou transhumants. L'homme qui invoque l'élément divin, figuré par l'agneau,[70] se représente lui-même comme un agneau ou une brebis dans les proverbes populaires grecs.

Souvent, on se sert de la laine pour évoquer une situation stable, dans le cas où on doit recourir aux actes superstitieux.

Ce qui a été mentionné ci-dessus, nous aide à comprendre la variété des devoirs et des défenses d'ordre moral, qu'on peut classer de différentes manières.

LA PROTECTION DES BESTIAUX.

Neuf jours après la fête de St Mina, (11 Novembre), on attache entre eux tous les ciseaux qui servent à la tonte et on ne les touche pas, pour protéger les moutons du loup. Selon un autre informateur, cette coutume dure

trois jours; la veille, le jour de la fête et le lendemain.

A la fin de la tonte, on lave dans l'eau les ciseaux utilisés et on asperge ensuite les bêtes avec cette eau à l'aide d'orties, 40 fois, en comptant à l'envers. de 40 à 1. On suppose ainsi éloigner les tempêtes et protéger les bestiaux.

La tonte des moutons et des chèvres commence toujours par une bête blanche afin d'assurer aux bestiaux la bonne chance. L'expression "tiens une blanche" est couramment employée et signifie commencer la tonte par une brebis blanche. 71

Il est défendu de commencer la tonte un mardi mais, si elle a commencé le lundi et qu'on a tondu les bêtes blanches, on ne recommence jamais le mardi en débutant avec une bête noire. On réserve une brebis blanche et c'est par elle qu'on commence la tonte le mardi. Ou bien, après avoir fini de tondre les bêtes blanches, on tond aussi une noire, pour montrer -à la mauvaise chance et au mal- que le mardi on continuera tout simplement la tonte. On croit que mardi est le jour maudit. L'expression "heure maudite" désigne le mardi.

Quand une brebis ou une chèvre meurent, on accroche pendant 40 jours autour du cou d'une bête du troupeau un"arrêt", (stamatiri en grec), petite icône, jusqu' à ce que le mal soit parti.

Neuf jeudis après Pâques, les tisserandes ne touchent pas les aiguilles et elles ne font pas bouillir l'eau pour laver la laine. On protège ainsi les moutons du mal.

Le jour de Pâques, les bergers ne mangent pas d'oeufs rouges, pour éviter au troupeau la stomatite.

Le jour de l'Epiphanie, on asperge la bergerie avec de l'eau bénite.

Le Jeudi Saint on teint avec les oeufs rouges un morceau de laine cardée. Un de ces oeufs rouges, ainsi que la laine teintée, sont gardés dans l'icônostase de la maison pendant toute l'année. Le Jeudi Saint de l'année suivante après la teinture de la laine et des oeufs nouveaux, on enterre devant l'entrée du parc où l'on trait les brebis l'oeuf et la laine de l'année passée. On croit ainsi que les bêtes seront protégées du mal durant toute l'année.

Le Jeudi Saint on passe par tous les stades d'élaboration de la laine et du tissage. Cela signifie qu'on commence par le lavage d'une petite quantité de laine et en appliquant tous les stades, on arrive à obtenir un tissu destiné à égouter le fromage. De cette façon on est

sûr que la santé des bestiaux sera bonne.

Le mardi, le mercredi, le vendredi et le dimanche, il est défendu de commencer la tonte, le lavage, le droussage et le cardage de la laine, pour éloigner le mal. La non application de cette règle un mardi est plus lourde de conséquences; suivent le mercredi et le vendredi, tandis que le Dimanche est le moins important. A partir de dimanche soir les travaux sont à nouveau permis.72

Les mêmes travaux sont défendus durant la Semaine Sainte.

Il ne faut pas laver la laine le vendredi pour empêcher que le tonnerre fasse du mal aux moutons. Par contre, lorsqu'on n'a pas des bestiaux -cas rares- et qu'on achète la laine, le travail de la laine est permis n'importe quel jour, à l'exception du dimanche et des jours fériés.

A Pâques, on accroche aux clochettes des moutons de la laine rouge, teintée avec les oeufs le Jeudi Saint, 73 pour montrer qu'on est en deuil.

La veille de Noël on prépare une pâtée aux poireaux et aux noix, pour que les brebis donnent plus de lait et de laine.

A la tonte, le voeu le plus habituel est "mille (brebis) blanches, mille noires", ou "qu'elles soient mille", ou "qu'elles soient plus nombreuses l'an prochain".74

LA PROTECTION DU BERGER ET DE SA FAMILLE.

Il est défendu de rouler la laine en pelote pendant que le berger et les bêtes couchent en plein air, faute de quoi, les pieds du berger se "mêlent dangereusement", et le berger risque d'avoir un accident.

Le Jeudi Saint on teint en rouge les oeufs et une touffe de laine. On garde un jour cette touffe dans sa maison et ensuite on l'accroche au-dessus de la porte extérieure, pour protéger la maison et la famille.

Le berger garde un morceau de cette touffe de laine rouge bien cachée contre sa poitrine pendant un an, comme amulette. Selon l'explication donnée, la laine rouge symbolise le sang de Jésus, qui a la force de chasser le mal de la maison et des personnes qui constituent la famille.

Pour combattre les maladies de la bouche des petits enfants, on leur met dans la bouche de la laine cardée avec du miel et on dit une incantation qui éloigne le mauvais sort. 75

Voici un voeu fait par les hommes qui vivent sur les alpages avec leurs bestiaux: "que Dieu les ait (les hommes) ensemble". Cela signifie que Dieu reste près d'eux, que Dieu les protège.

Mises à part les influences alternatives de la religion sur les bestiaux et la laine, les différents stades d'élaboration de la laine, ainsi que les moutons-brebis- chèvres, sont des symboles significatifs dans le comportement et les relations sociales. Par exemple, la capacité, la paresse, l'ennui et la méchanceté féminine sont exprimés par les travaux préparatoires du lainage. Parallèlement, bestiaux et laine ensemble, constituent le sujet favori de quelques proverbes employés par les bergers de la région enquêtée. Leurs contenu est toujours -ou presque- l'homme et ses qualités, représentées par la dualité bestiaux-laine.

Dans le comportement social on doit aussi situer les chansons du jour de l'an. Les bestiaux sont non seulement l'un des sujets bien aimés des Valaques transhumants dans leurs chansons populaires, mais aussi un thème "chanté" ou "dit" pour se faire aimer d'un éleveur. Voici ci-dessus la chanson du jour de l'an, de Samarina et Smixi:

-- Dans cette maison tout en marbre où nous sommes venus,
qui a mille moutons et deux mille chèvres,
qu'ils soient trois mille,
qu'ils marchent comme des fourmis,
qu'ils bourdonnent comme des abeilles,
et que les bêtes comme les esprits fassent tinter leurs clochettes.

Une variation de la même chanson, chantée par les petits enfants le jour de l'an à Perivoli et à Avdella, est la suivante:76

-- Là, dans ces cours recouvertes de marbre,
là, on a mille moutons et trois mille chèvres.
Quand ils montent la montée,77 toute la pente est pleine.
Quand ils descendent la descente, toute la plaine est pleine.
Ils marchent comme des fourmis et "bouillonnent" comme des abeilles
et comme l'écume de la mer mousse le lait de la marmite.
Nous, nous avons dit très peu de chose, mais que Dieu les multiplie (les bêtes).

Dans les quatre villages, on jette du blé et du

fromage au premier enfant qui chante chez un berger la chanson du jour de l'an et on exige de lui de mimer le bêlement du mouton, après avoir chanté:

-- Ici les moutons bêlent, ici les chèvres bêlent.
Ici les brebis bêlent ensemble avec les chèvres.
Qu'elles soient mille.

On croit ainsi que la maison sera prospère, "assouvie", si on fait une traduction fidèle.

Malgré leur vie d'éleveurs, les Valaques transhumants se servent souvent du blé comme symbole de la prospérité et de la fertilité féminine. Lorsque la jeune mariée entre pour la première fois chez sa belle mère, on lui met sur la tête de la laine blanche, pour qu'elle devienne vieille et blanche comme la laine et une gimblette pour qu'elle soit aussi fertile que la gimblette de blé. Selon une autre explication donnée par les femmes de Perivoli, la gimblette signifie la prospérité de la maison. A mon avis, la première explication est plus juste, car dans le mariage, les gens pensent à la fertilité du couple et surtout de la femme.

Dans le fonctionnement social, la laine et ses travaux de préparation ont importance surtout pour la jeune mariée. Pour les tissus de la dot d'une jeune fille, sa mère utilise seulement de la laine de première qualité. L'estimation de la dot se fait par la belle-mère, qui juge la qualité de laine. Un dicton assez amer prononcé par la belle mère pour la jeune mariée est le suivant: "Là où tu vas aller ma petite belle fille, il faudra drousser la laine pour manger du pain". On ne se sert plus de ce dicton dans le sens cité ci-dessus, mais on s'en sert pour stigmatiser la paresse.

Autrefois, la jalousie d'une femme vis-à-vis d'une autre ne dépendait pas tellement de la beauté de chacune, mais de capacités de travailler les textiles. Dire à une femme qu'elle est incapable d'exécuter cet art, était une grande injure. Voici des vers que l'on disait -sou--souvent par jalousie- contre une femme, pour montrer qu'elle est paresseuse: "Prennez des peignes et des cardes, le jeudi Saint est arrivé; il n'y a pas de fête pendant Pâques". Aujourd'hui, ces paroles comme celles citées plus haut, servent à stigmatiser la paresse.

Voici quelques proverbes recueillis à Perivoli et à Avdella:

-- "Pour que la laine soit propre, il fait d'abord que la bergerie soit propre".
-- "Le mouton protégé (regardé, selon la traduction fidèle) par Dieu, n'est jamais mangé par le loup".

Cela signifie -selon l'explication donnée- que la vérité et la sagesse ne seront jamais attaquées.
-- "Le mouton est habitué qu'on lui prenne sa laine". Cela se dit pour quelqu'un qui est trop bon et qui donne sans demander qu'on le lui rende.

LA PROTECTION DE LA MAISON ET DES PERSONNES CONTRE LE MAL.

Le mal est déterminé par le mauvais sort, les calomnies, le diable, la peur de l'ennemi, la mauvaise chance, la mort, le loup.

La peur de l'ennemi des personnes et la peur du loup des bestiaux sont combattues ainsi; quand la chaîne est achevée, avant de la faire couper, la tisserande demande à tous ceux qui sont présents de s'asseoir par terre. Ensuite, elle porte les lames sur le même niveau et coupe la chaîne. A ce moment, on lui demande ce qu'elle fait? Elle répond: "je coupe la langue du loup et celle de l'ennemi". L'explication donnée par les gens interrogés a été: il faut s'asseoir par terre pour éviter la mort, sinon la vie "est coupée", comme la chaîne par les ciseaux. Couper la langue du loup signifie protéger les bestiaux de tous les maux et du loup; couper la langue de l'ennemi, signifie éviter les calomnies et se mettre à l'abri du mauvais sort. Dans ce cas, l'ennemi n'est pas une personne précise. Pourtant, à Perivoli, seulement ceux qui ont peur de quelqu'un ou de quelque chose de précis restent assis sous les lames durant la coupure de la chaîne et ils demandent: "Qu'est ce que tu coupes là?" "-Je coupe la peur 'd'un tel" ou, par exemple, "je coupe la peur (ou la langue) du loup", pour le village de Samarina et "je coupe la peur de ma belle mère", pour le village de Perivoli.

La chaîne achevée, il faut tout de suite enlever le tissu et jetter le reste de la chaîne inutile, car la laisser sur le métier à tisser est provoquer le mal. Laisser la chaîne inutilement constitue une menace contre la vie. Cette croyance existe seulement dans les villages de Samarina et de Smixi.

La préparation de la chaîne un samedi est un travail défendu pour toutes les femmes à l'exception des veuves, car celles qui n'obéissent pas à cette règle risquent de devenir veuves.

Tout de suite après la coupe de la chaîne il faut nettoyer le sol des bouts de fils tombés par terre car, s'ils y restent pendant la nuit ils provoquent le mal.

En plus, on croit que balayer la maison porte chance.

Après la fin du tissage et l'enlevement de la chaîne inutile, on laisse le peigne en bois sur le peigne, pour arrêter les mauvaises langues et éviter les calomnies. A Perivoli, dans le même but, on met aussi un ciseau sur les roseaux du peigne .

Quand le métier à tisser est vide de tissu, on le couvre pour éviter et éloigner le mal et le mauvais sort et protéger la maison.

En tissant, si la navette tombe souvent par terre durant la visite de quelqu'un, la tisserande est sûre que le visiteur "a jeté son mauvais oeil sur le tissu".

Le tissage fini, on ne laisse jamais vide la canette de la navette. On enroule autour d'elle un morceau de fil de laine et on laisse la canette comme-ça, jusqu'au prochain tissage. L'explication donnée par les femmes interrogées est: "pour qu'elle soit (la canette) toujours pleine". A mon avis, cela vise de façon médiate à la prospérité continue de l'élevage et par conséquent de la maison.

Si une femme tisse et brode pour une dot et le tissage ne marche pas bien, elle éloigne le mauvais sort en apportant pendant trois nuits de l'eau muette de trois différentes fontaines du village, en exposant ensuite [78] l'eau "aux étoiles", c'est-à-dire, en plein air sous les étoiles, jusqu'à l'aube et en murmurant des incantations.

Les moyens dont on se sert pour éloigner le mal et se protéger, sont, par ordre d'importance, l'ail, l'ortie, la pierre et la fleur. D'après l'explication donnée par les gens interrogés, l'ail et l'ortie ont la même importance et sont les plus efficaces contre le mauvais sort. La fleur neutralise le mal en l'attirant vers elle et se situe donc à l'opposé de l'ail. Si au lieu d'accrocher de l'ail sur le métier à tisser on accroche des fleurs, les fleurs seront attaquées par le mal et protègent ainsi le tissu. Ce moyen est utilisé lors du tissage d'un tissu de moindre importance, comme par exemple les tissus destinés à répondre aux besoins pratiques des gens. Pour les tissus de la dot ou les tissus brodés on se sert de l'ail. Selon les gens, il cache en lui-même des vraies forces, car l'ail éloigne immédiatement le mal du tissu, du four, du pain, de la maison. Il est intéressant d'ajouter qu'à Perivoli on se sert de l'ail pendant le tissage, dans le but de protéger les fils de chaîne et les roseaux du peigne en bois, afin qu'ils ne cassent pas.

L'ortie [79] sert plutôt à la protection des objets ou des opérations effectuées en dehors de la maison.

L'objet ou l'opération protégées par l'ortie acquièrent la force de "piquer la méchanceté", pareil aux feuilles de la plante. Dans ce cas, l'ortie n'a pas elle-même la possibilité de chasser le mal, mais elle a la force de transmettre sa propre qualité, piquer. Ainsi, pendant le transfert de la chaîne à la maison, roulée autour de l'ensouple, on met parmi les fils une ortie et on tient l'ensouple de façon à ce que l'ortie se trouve en arrière. De cette sorte on tourne le dos à la méchanceté et à l'envie. Souvent, à Samarina, on met à côté de l'ortie une pierre, tandis qu' à Perivoli l'ortie est complétement remplacée par la pierre.

J'ai vu des orties plantées dans la terre, avec laquelle une femme avait repeint son four. Parmi les pains non cuits, placés sur un plateau en métal, on met aussi une ortie.

A part les moyens de protection contre le mal, cités plus haut, il y a un autre, le plus efficace, qui sert seulement dans le tissage du tissu brodé sur métier, durant les heures où la tisserande ne tisse pas. On couvre alors la chaîne tissée avec un tissu qui évite le mauvais sort.

Il semble donc que l'ail et la pierre éloignent le mauvais sort, l'ortie le pique et la fleur l'attire vers elle.

LA PROTECTION DE LA FEMME ENCEINTE, EN COUCHES, LA PROTECTION DU NOUVEAU-NÉ ET DU PETIT ENFANT.

Durant la préparation de la chaîne, il est défendu aux femmes enceintes de passer par dessus la chaîne, pour que l'enfant qui va naître ne soit pas "pris au collet". Cette sorte de défense est connue dans toute la Grèce, où il est défendu de passer deux fois par dessus des choses allongées.

S'il y a une femme enceinte dans la famille on s'efforce de deviner le sexe du futur bébé. Alors, la chaîne coupée, avant que tous ne soient levés de terre, la tisserande prend les deux verges d'encrois, les jette en dehors de la maison dans la rue et se cache aussitôt; le sexe du premier passant qui marchera dessus par hasard sera le sexe du nouveau-né.

La femme enceinte n'est pas aussi faible et vulnérable que la femme en couches. En principe, dans les villages grecs, la femme en couches ne sort pas de la maison ou de la cour durant 40 jours, mais aucune règle semblable n'existe parmi les gens des villages enquêtés. Les

femmes Valaques sont libres de sortir de leur maison, mais quelques précautions les protègent durant leur sortie ainsi que durant le temps où elles restent chez elles. Tout d'abord, les femmes en couches portent pendant 40 jours des habits noirs ou marron foncé, pour éviter "le tremblement des montagnes", phrase que personne ne savait expliquer. L'obligation de porter des habits noirs est une règle très stricte, considérée par les gens comme importante; probablement "la terre tremble" à chaque violation de la règle.[80]

Pendant qu'une femme en couches dort, elle est obligée de mettre sous son matelas, là où elle met sa tête, deux lames du métier à tisser et un morceau de lange sale de son bébé. A Samarina, on met sous le matelas un balai, là où on met les pieds.

La serviette offerte par le parrain au nouveau-né pendant le baptême, sert comme foulard de protection à la femme en couches lorsqu'elle sort de la maison. Elle doit aussi porter pendant 40 jours un foulard noir sur lequel sont accrochés de l'encens, de l'indigo, deux grains d'orge et son anneau, ensemble constituant une amulette de protection.

Pour protéger le nouveau-né contre trahison, la méchanceté, la calomnie, son parrain est obligé de lui offrir un chapeau et une grande serviette, nommés chapeau et serviette d'huile, car ils sont destinés à essuyer le bébé après le baptême.

Autrefois, lorsque les langes des nouveau-nés étaient faits à la main, la mère tisserande les tissait avant l'accouchement du bébé et elle devait commencer et finir le tissage le même jour, sinon "elle souffrirait pendant l'accouchement". Parallèlement, chaque jeudi Saint, les mères tisserandes coupent et cousent pour leurs enfants un vêtement (autrefois de laine) et obligent leurs enfants à le porter le même jour. Ainsi, elles croient que la santé des enfants sera bonne.

Pour arrêter les larmes d'un bébé qui devient livide de pleurs, on croit qu'il faut couper un samedi les fils de chaîne de trois métiers à tisser.

Lorsque l'enfant arrive à 5-6 ans, son parrain lui offre pour la fête de Pâques tous les habits nécessaires, faute de quoi l'enfant devenu adulte sera condamné après sa mort à porter éternellement dans l'Au-delà , "une casserole sur la tête". Il s'agit d'une expression proprement valaque qui signifie la nudité. Les parents de l'enfant offrent à leur tour au parrain des tissus, de préférence des habits. Si on ne peut pas offrir de tissus, on offre à la place des boutons dorés.

L'ASSISTANCE DES AMES DES PERSONNES MORTES ET DES PERSONNES VIVANTES CONFRONTEES A LA MORT.

La mort d'un membre de la famille comporte maintes règles qui ont pour but l'assistance des personnes mortes et ensuite, la protection des personnes vivantes contre la mort.

Les croyances de la religion chretienne ont influencé les gens en ce qui concerne la mort, qui croient qu'il faut aider l'âme de la personne morte à "trouver sa route et monter vite vers le haut". Pendant neuf jours après la mort de quelqu'un, il est défendu de tisser dans sa maison car on a peur que la personne morte sente les battements forts du peigne sur la trame et qu'elle éprouve de ce fait de la peine. On ne coud pas, car les piqûres de l'aiguille l'atteignent et lui font mal.

Lorsque la tisserande entend le bruit que fait le bâton auxiliaire tombant par terre, elle s'efforce de finir de tisser tout le reste de la chaîne le même jour, sinon l'âme reste pendue. Les tisserandes n'expliquent pas cette croyance mais, à ma question, la réponse à été la suivante: "pour éviter de faire souffrir les âmes des morts qui ont vêcu dans la maison". Les gens perçoivent donc l'âme comme un élément qui, malgré la séparation du corps physique, peut souffrir. Les gens prennent soin de l'âme des morts, de même que de leur propre âme. Il existe parmi eux, comme parmi les Grecs en général, la phrase "faire du bien pour son âme", dans le sens de "faire de bonnes actions pendant la vie, pour que l'âme puisse rapidement reposer en paix".

Lorsque le mort a été même une seule fois le parrain d'un enfant, on met dans la paume de sa main un mouchoir et on l'enterre ainsi. Cette coutume existe dans les villages de Samarina et de Smixi. A Perivoli et à Avdella, lorsqu'un membre d'une famille meurt et qu'il y a un enfant qui n'est pas encore baptisé, on le baptise aussitôt et on met un mouchoir blanc dans la main de l'enfant. Les gens n'expliquent pas ces deux coutumes. Leur but me semble commun; le mouchoir blanc est le signe d'une âme bonne, car l'institution du parrainage est reconnue par l'église orthodoxe comme très importante, ce qui rend le parrain plus proche de l'élément divin. D'autre part, le baptême et le mouchoir blanc offrent à l'enfant une certaine protection.

Le linceuil du mort est blanc et plus court que le cercueil, c'est-à-dire qu'au lieu de mesurer 3 piques, il mesure 2,95, car ainsi, on croit que la mort "se

raccourcit" et le chagrin des vivants ne durera pas longtemps.

L' immortalité de l'âme est suggérée aussi par une autre coutume. Après la mort de quelqu'un, ses parents offrent aux églises des flocates ou des tissus brodés sur le métier à tisser, pour que l'âme du mort puisse rapidement reposer en paix. On m'a raconté le cas d'une jeune fille célibataire dont les parents ont offert à l'église de Sainte Vendredi (Paraskevi) à Samarina, des rideaux brodés sur métier qui étaient destinés à sa dot.

----- . -----

LE TISSAGE ET LA RELIGION

La vie économique et sociale des habitants de ces quatre villages se déploie autour du triptyque moutons-laine-tissus. La pratique religieuse est forte; celle superstitieuse aussi; religion et superstition se trouvent souvent confondues et ensemble ont une influence sur l'élevage et le tissage. L'influence en retour de l'élevage et du tissage sur la religion apparaît comme normale. Cette influence ne reste pas au niveau de l'instinct religieux et de superstition, mais pénètre dans le cadre officiel de la religion. On voit ainsi non seulement un Saint protecteur des textiles mais plusieurs, ayant chacun sous leur protection un certain domaine du tissage. Essentiellement, ils visent tous à un seul but; protéger le triptyque précité. Le protecteur en général des textiles est Saint Vlassios, (ou Saint Vlafte, selon l'expression propre aux gens), dont la fête a lieu le 11 février. Ce jour-là, c'est aussi la fête de l'association des fémmes tisserandes de Samarina. Or, cette association s'appelle Sainte Paraskevi, (en français en peut la nommer Saint Vendredi), qui est la protectrice de la laine. Mais on ne célebre pas la fête de Saint Vlafte et de l'association dans l'église de Saint Vendredi comme l'on pourrait s'y attendre, puisqu'il n'y a aucune église de Saint Vlafte, mais on la célebre le 11 février dans l'église de Saint Charalambos, qui se trouve dans la région valaque de la ville de Larissa. En effet, ce jour-là, après la distribution du pain bénit, on met au courant les membres de l'association sur l'activité de l'association et sur les prix d'achat et de vente de la laine.

Après Saint Vlafte, Saint Vendredi et le protecteur médiat Saint Charalambos, il y a aussi Sainte Marina qui, selon les croyances populaires tient le diable par les cornes ou par les oreilles. Ainsi, en évitant travailler pendant le jour de sa fête, on est sûr que le mal qui est représenté par le diable ne touchera pas aux moutons, à la laine, au tissage. Même à Perivoli, et à Smixi, on utilise une phrase significative pour montrer que Sainte Marina protège le tissage: "...Sainte Marina ramasse ta pelote...".81

A Perivoli, c'est Saint Georges qui est le protecteur du tissage, comme aussi le Saint protecteur général du village.

Parmi les protecteurs des textiles, on doit ajouter

Jésus, dont on cherche la faveur et la protection pour les moutons, la laine et le tissage de façon bizarre. Chaque année, le jour de sa mort, au lieu d'interdire les travaux textiles pour attirer sa protection, on recherche sa faveur en accomplissant d'énormes travaux. Par exemple, le Jeudi Saint on passe par tous les stades d'élaboration de la laine et du tissage. On commence avec le lavage d'une petite quantité de laine et, en passant par tous les stades, on arrive à l'obtention d'un tissu destiné à l'égouttement du fromage. De cette façon, on est sûr que la santé des moutons sera bonne.

Aussi, le Jeudi Saint on expose à l'extérieur de chaque maison un morceau de tissu rouge, qui symbolise le sang de Jésus. C'est une coutume habituelle des chrétiens orthodoxes et elle n'aurait rien de particulier si les gens n'ajoutaient que "il est absolument défendu de montrer ce jour-là un tissu blanc, car il attire le tonnerre sur les bestiaux".

Parmi les Saints protecteurs il faut citer aussi Sainte Canourà, qui selon les tisserandes, serait en fait Sainte Trame, puisque canourà signifie en valaque là pelote et la trame. Matériellement il ne s'agit pas d'une personne ou d'une trame, mais d'un reliquaire en argent contenant une relique, un os sacré. La vérité est tout à fait différente. Étymologiquement, le mot canourà (nom de la Sainte) dérive du nom propre masculin Nikanor. (Nikanoras -as, en grec moderne). Il est habituelle dans la campagne grecque de raccourcir les mots polysyllabiques et de remplacer la voyelle -o, par la diphtongue -ou. Ainsi, le mot Nikanor devient aussitôt Nikanoras, Nikanouras Kanouras. Mais comme il s'agit d'un reliquaire montré durant la fête de Saint Vendredi,[82] le mot masculin Kanouras est devenu canourà (féminin), identifié en même temps avec le reliquaire. On constate un phénomène évident de transformation de sens d'une notion. Les gens interrogés sur ce sujet se divisent en deux catégories. La première comprend les femmes d'un certain âge, peu cultivées. D'après elles, il s'agit simplement d'une boîte (le reliquaire) qui contient un os de Saint Vendredi, qui peut avoir aussi une relation avec Saint Nikanor. À la deuxième catégorie appartiennent les femmes plus ou moins cultivées, quelques femmes très vieilles et les hommes. Les gens qui appartiennent à cette catégorie savent aussi qu'il s'agit d'un os-relique de Saint Nikanor, gardé dans un reliquaire au monastère de Tjabourdas (ou Tjabordas) et transporté une

fois par an dans leur village, afin de protéger les bestiaux. Le reliquaire est amené à leur demande chaque fois que la santé des bestiaux le nécessite. Cette catégorie appelle le Saint, la relique et le reliquaire avec le nom de Saint Kanouras (masculin), tandis que la catégorie précédente l'appelle Sainte Kanoura au féminin.

D'après les procès verbaux de l'Institut d'Etudes Balkaniques,[83] dans le nord-ouest de la Macédoine, près du village Zavordas, il y a le monastère de la transfiguration du Jésus Christ, dont le fondateur est Saint Nikanor. Le Saint est considéré le protecteur des chevaux, mais puisque la région environnante est montagneuse et fréquentée par les bergers, il est considéré le protecteur en général des bestiaux.

L'histoire de la vie du Saint Nikanor n'a aucun rapport avec les bestiaux, mis à part quelques prières; "...pour les 72 maladies des bêtes..." et "...pour qu'elles donnent plus de lait...". [84] Pourtant, selon la tradition populaire, sa vie est liée avec les textiles. Dans ces mêmes procès verbaux j'ai trouvé deux traditions populaires basées sur les récits de quelques habitants de la région. D'après la première tradition, le Saint est parti de Salonique en compagnie de sa mère, dans le but de devenir tous les deux ermites. En route, la mère du Saint file à la quenouille et elle enroule le fil autour du pied de son fils. D'après la deuxième tradition, le Saint est parti de Salonique en déroulant le fil d'une pelote. Il a promis de s'arrêter là, où finira le fil de la pelote. Dans les deux cas, le fil est appelé par le nom canourà.

Le mot canourà est dérivé de l'ancien grec kanna, ou du nom postérieur latin canna, qui signifie aussi "...le bâton en bois, placé vers la largeur de la chaîne, pour démêler ou séparer les fils..."[85]. Il est peut-être intéressant de savoir que le nom Nikanor n'est pas le propre nom du Saint. Appelé Nikolas, le Saint prend le nom de Nikanor lorsqu'il devient moine et commence à faire des miracles à l'aide d'un bâton en bois.[86] Mais mis à part cet élément, on voit pas une grande relation entre l'art du tissage et Saint Nikanor. D'ailleurs, les Saints protecteurs précités n'ont eux non plus des relations avec les textiles, à l'exception peut-être de Saint Vlassios qui était berger.

J'ajoute encore une superstition adoptée officiellement par la religion. Il s'agit d'une amulette, bénite par l'archevêque et distribuée aux fidèles et qui contient

un petit morceau de tissu béni pendant la consécration d'une église, 40 grains de sésame, un peu d'encens, un peu de charbon, une mèche de bougie d'une onction, une gousse d'ail, 2 grains de gros sel, 1 grain d'indigo bleu et un peu d'huile de lustre d'église. L'ensemble est réuni dans un petit morceau de tissu bleu, cousu en forme de petit sac.

----- . -----

LE TEXTILE DANS LA VIE DES FEMMES

A part l'analyse des tissus et de leur relations avec la société et la religion, il est nécessaire de connaître les conditions dans lesquelles travaillent les tisserandes, leurs sentiments et les situations provoquées par cet art, ainsi que l'évolution des moyens d'expression populaires. Cet examen est basé exclusivement sur un questionnaire et sur les opinions personnelles des femmes interrogées et non pas sur mes propres appréciations.

La détermination de l'époque favorable pour le tissage est la même pour toutes les femmes: l'été, le printemps et l'automne. Cependant, il y a d'autres facteurs qui règlent ce choix. Le métier à tisser se trouve toujours au rez-de-chaussée, qui en principe ne dispose pas de grandes ouvertures en plein air, malgré la tendance à installer le métier à tisser à côté de n'importe quelle ouverture, soit porte, soit fenêtre. Dans la plupart des maisons, l'ouverture en question se trouve à droite du métier à tisser. On a besoin alors d'une lumière forte, propre aux trois saisons préférées, lorsque les jours sont de longue durée.

Les travaux textiles commencent après que la tisserande termine les travaux ménagers. La plupart des femmes travaille l'après midi entre 14 et 19 h. Parfois, on travaille le matin si l'on forme un groupe de plusieurs personnes, ou en fin de matinée, vers 11 h et jusqu' au soir. En général, les tisserandes commencent le tissage quand elles sont disponibles assez longtemps. Il faut qu'elles soient pressées de finir ou qu'elles disposent de compagnie, pour se mettre au travail seulement pour peu de temps. Particulièrement, le lavage et l'échaudage de la laine ont lieu le matin, les jours où il n'y a pas de gros travaux ménagers à faire. Selon la quantité de la laine cela peut durer une demi-jourmée ou une journée entière.

Autrefois, les femmes étaient obligées de tisser presque tous les tissus nécessaires et elles travaillaient jusqu'à la nuit. Cela s'appelle "nihteri"; en français on pourrait le traduire par le mot veillée ou travail de nuit. Les veillées avaient lieu dans le pays natal et rarement dans les endroits d'hivernage. La période préférée était l'automne, juste avant le départ pour les lieux d'hivernage, car elles voulaient finir ce

qu'elles avaient commencé. Elles voulaient se rencontrer aussi souvent que possible avant de se séparer pour aller dans les différents endroits d'hivernage. Aujourd'hui on ne fait plus des veillées de travail sauf dans quelques rares cas, lorsque par hasard plusieurs femmes se rencontrent et décident de prolonger le travail car elles sont en compagnie. J'ai noté, il y a quelques années le cas d'une famille qui vivait du tissage et donnait du travail aux autres femmes du village, contre paiement. ces veillées étaient en même temps une occasion de se distraire car elles étaient réunies toutes ensemble, discutant, riant et chantant.

Autrefois, lorsque les gens vivaient dans des tentes, dans les endroits d'hivernage la plupart des femmes n'y disposaient pas d'un métier à tisser. Pendant l'hiver elles brodaient, cousaient et tricotaient. Aujourd'hui, presque toutes les femmes tisserandes possèdent dans les endroits d'hivernage un métier à tisser, mais elles tissent jusqu'à la fin de l'automne et recommencent au début du printemps; elles ne tissent pas durant l'hiver, mais brodent ou tricotent. On voit donc que malgré le changement des conditions de vie elles restent fidèles aux habitudes traditionnelles.

Aucun des travaux textiles n'exige une trop grande concentration sauf peut-être le tissage des coutils et des tissus brodés sur métier, ornés de dessins tissés. Son travail permet donc à la tisserande la possibilité de se distraire pendant le tissage. Néanmoins, cette distraction est aussi soumise au facteur matériel du tissage. Ainsi, elle peut laver, échauder, battre la laine en compagnie d'autres tisserandes; elle peut aussi filer à la quenouille et au fuseau tout en se promenant. Mais il est pratiquement impossible de pratiquer certains travaux ensemble avec d'autres femmes, comme par exemple tisser ensemble, chacune à son métier. Par contre, j'ai vu une femme qui filait au rouet avec la laine qu'elle avait apporté et en empruntant le rouet de la maîtresse de maison; cette dernière droussait la laine et sa fille cadette tissait. On m'a également dit qu'il y a la possibilité pour une femme d'aider une autre même lorsqu'il s'agit de tissage, fait d'ailleurs vérifié par moi-même. Par exemple, deux femmes tissent ensemble sur le même métier à tisser, quand il s'agit d'un tissu brodé sur métier, ou d'une flocate. Malgré tout, l'éloignement des foyers a son importance; par exemple, il est rare qu'une réunion-travail soit possible pour des femmes dont les maisons sont éloignées les unes des autres, même si elles sont

amies ou parentes. Par contre, les réunions entre voisines constituent la règle. Mais, comme on l'a déjà dit, les villages sont formés de voisinages apparentés et les femmes qui participent à une telle réunion-travail sont en principe parentes. On constate donc la naissance d'amitiés par les liaisons du voisinage qui viennent resserrer les liens de parenté.

Il n'y a pas de rassemblement selon l'âge dans ces réunions-travail et généralement ni dans le reste du tissage. Dans un réunion pareille on trouve des femmes de tous âges. Chaque femme qui se déplace pour une visite-travail amène avec elle ses enfants, presque toujours des petites filles ou de tout petits garçons. La mère ne laisse pas sa fillette sans occupation pendant la réunion; la petite fille aide au travail, n'importe lequel, mais le plus naturel est l'initiation au tissage qui commence entre 6 et 10 ans.

Il reste à savoir quel est le contact humain durant ces réunions. La discussion est le contact le plus habituel. Les sujets de discussion sont toujours caractèristiques féminins. On écoute aussi la radio mais c'est plutôt inhabituel. Dans une telle réunion, comme dans toutes les formes de visite il est de règle d'offrir quelque chose aux visiteuses. Dans ces quatre villages, le café est la chose la plus commune avant de commencer le travail. Ensuite, les femmes offrent soit une pâte vanille (vànillie en valaque) collée au creux d'une cuillère et plongée dans un verre d'eau, soit un loukoumi (lâcoumi en valaque).

Les femmes qui travaillent seules se distrayent aussi; la radio est le moyen le plus facile et habituel. Les émissions préférées sont les chansons populaires, traditionnelles ou modernes, d'Epire et de Macédoine. Ensuite, elles chantent elles-mêmes en travaillant surtout ce qu'elles entendent à la radio. Seules les vieilles femmes chantent encore des chansons anciennes transmises oralement. Ces vieilles tisserandes disent qu'autrefois il y avait des chansons nommées "chants du tissage" (ou chants du métier à tisser, pour une traduction plus fidèle). Ces chants étaient divisés en trois catégories, selon la situation sociale et sentimentale de la tisserande. Il y avait des chants propres aux femmes mariées, avec ou sans enfants, qui racontaient leurs ennuis de mariage; des chants propres aux veuves, qui chantaient leurs espoirs perdus et la déception d'être veuve; des chants d'amour des jeunes filles célibataires, des chants, où elles

exprimaient leurs espoirs. Voici quelques exemples:
Chanson de jeune fille:
- Hier et avant hier,
  je suis passée dans ton voisinage
  et je t'ai vu boire du vin
  et je t'ai dit "salut", "salut".
  Je ne savais pas mon gaillard que c'était toi,
  pour tomber dans tes bras, comme une perdrix.

Chanson de femme mariée:
- Ma mère,
  tu m'as poussée à faire un mauvais mariage
  et à descendre dans la plaine.
  Mais moi je ne peux pas vivre dans la plaine,
  boire de l'eau chaude.
  Ici les tourterelles ne chantent pas, les coucoux non plus.
  Les coucoux chantent dans les montagnes,
  et les perdrix sur les pentes.

Chanson de femme veuve:
- Cinq navires ont coulé, tous les cinq,
  les uns après les autres.
  La mer est pleine des tissus des navires
  et les côtés sont pleines de gaillards.
  Toutes les mères pleurent
  et toutes se consolent.
  Mais une petite femme ne peut pas se consoler.
  Elle ramasse des pierres dans son tablier,
  dans son foulard aussi;
  et les jette dans la mer et les jette sur les vagues
  et elle maudit désespérement:
  Mer, mer amère,
  toi qui a pris mon mari de mes bras,
je l'avais pendant la nuit pour compagnie
  et le matin pour causerie.

Il reste à suivre maintenant l'évolution de la création populaire et les relations de collaboration entre les tisserandes. Au niveau de la collaboration matérielle, de l'emprunt des outils ou des matériaux de l'aide, les résultats sont positifs. Mais la collaboration morale est encore plus importante car il s'agit de transmettre des éléments spirituels, propres à chacune, indiquant ainsi la voie d'une évolution populaire. A mes questions elles ont répondu que les dessins décoratifs et les couleurs sont

des reproductions de motifs et de dessins vendus sur papier, ou de tissus et de broderies traditionnelles anciennes. De toute façon, il s'agit de reproductions qu'elles peuvent facilement réaliser. Il leur suffit d'avoir du papier millimètre, quand il s'agit de reproduire des tissus et des broderies. Chaque millimètre carré correspond à la distance d'un fil de chaîne entre deux duites de trame et à la distance d'un fil de trame entre deux fils de chaîne. Elles copient alors les dessins traditionnels sans exprimer aucune préférence personnelle sur le choix, mais elles sont éclectiques quand il s'agit d'un dessin neuf, sur papier millimètre et acheté. Elles achètent ce qui leur plaît de plus, ce qui veut dire qu'un dessin pour être choisi doit correspondre à leurs propres préférences. Une fois le dessin choisi, elles ne s'intéressent plus à son origine ou à sa signification et même pour les motifs traditionnels elles ne s'intéressent pas à leurs signification. En ce qui concerne les dessins achetés, quelques tisserandes ont répondu qu'elles savent qu'il existe des gens qui font ces dessins, mais personne ne connaissait leur origine. Le dessin acheté n'est pas copié tel que. On change d'abord les couleurs afin de les rapprocher des nuances et des combinaisons chromatiques traditionnelles pour leurs villages et ensuite pour les accorder aux couleurs des meubles qu'elles possèdent. Ensuite, il est naturel d'éliminer certains traits aux dessins achetés et de changer leurs dimensions. Elles tachent aussi de l'adapter le mieux possible au graphisme traditionnel en accentuant sa schématisation. Enfin, elles marient les dessins traditionnels avec ceux étrangers, neufs, achetés. On voit alors une introduction continue de nouveaux éléments, accompagnée par une adaptation et une évolution évidentes.

La collaboration morale des tisserandes n'est pas sans reproche mais cela ne provoque -chose surprenante- aucune méchanceté. Ainsi, une tisserande qui a créé un motif en changeant partiellement le dessin, ou en inventant, prête à une autre tisserande qu'elle sympathise sa création. Elle peut aussi refuser le prêt si elle ne la sympathise pas. Elle peut aussi prêter à une autre femme, si elle se sent obligée envers elle d'une façon ou d'une autre. Quand il s'agit d'un tissu destiné à une dot on ne prête jamais. Cependant, à Perivoli et à Avdella, on m'a dit qu'on prête volontiers un dessin rare à une autre tisserande, même si il s'agit d'une dot, en opposition avec la coutume de Samarina et de Smixi. La tisserande à

qui on prête un dessin, le fait relever d'abord sur un papier millimètre et ensuite elle le tisse. Les tisserandes habiles de grande expérience ne font pas relever le dessin sur un papier millimètre. Le refus de prêter un dessin ne provoque jamais la méchanceté. D'ailleurs, une femme évite de demander un dessin propre à une autre car elle préfère le sien, même s'il s'agit d'un dessin pauvre et médiocre par rapport au dessin de l'autre.

J'ai enregistré aussi l'avis des villageois commerçants qui ont une sorte d'épicerie où on vend un peu de tout. On m'a informé que le magasin apporte des dessins qu'on sait qu'ils seront agréés par les femmes; le choix est fait selon l expérience des commerçants.

Pour clore cette partie de mon étude, il me restait à demander les avis des hommes sur la part qui leur revient dans le tissage. Ils considèrent le tissage comme une occupation tout à fait féminine et ne veulent pas se mêler à cet art, même sous le prétexte d'aider. Cependant, leurs connaissances sur le tissage sont importantes mais leurs contributions s'arrêtent au stade de la tonte des moutons. Par contre, ils trouvent naturel de transporter la laine à la carde mécanique ou les tissus au moulin à foulon. Le propriétaire même du moulin est un homme, ainsi que le propriétaire de la carde mécanique de Samarina.

----- . -----

LA CONCEPTION DES TISSERANDES SUR LE TISSAGE

Le tissage comme art populaire est digne d'admiration, qualité qui se transmet à ses créatrices, les tisserandes. Comme l'expression artistique des textiles s'appuie sur la technique et sur les possibilités créatives du métier à tisser, il nous reste aussi à examiner quel est le niveau de la technique populaire et si les mérites des tisserandes comme possesseurs de cette technique sont réels. Pour le spectateur les créatrices-tisserandes provoquent l'admiration, grâce à leurs oeuvres tissées. Les lignes qui suivent ont pour but d'analyser l'estime portée à la tisserande et à ses oeuvres tissées.

Pour le spectateur, l'art du tissage signifie "produire de belles oeuvres tissées, ainsi que savoir tisser, en mettant en pratique la technique la plus simple: un changement alternatif des pédales, une duite de trame et un battement fort du peigne sur la trame précédente". En effet, telle est la pratique ordinaire des tisserandes populaires. Sur cette conception s'appuie l'avis général sur le tissage nanuel, en Grèce. La tisserande est-elle digne de sa bonne réputation et de sa capacité? Mais tisser ne signifie pas produire de belles choses, car pour le tisserand, tisser sugnifie la capacité d'identification avec les outils de création, le métier à tisser surtout; la connaissance théorique du tissage et la connaissance du fonctionnement de ses outils; la connaissance des possibilités multiples du métier à tisser. La possession de ces notions par la tisserande est en rapport avec l'enfilage, le pédalage, l'ourdissage etc. La possession de ces notions signifie pratiquement savoir tisser toutes les sortes de tissus, accomplir tous les travaux textiles de préparation et d'exécution. L'ignorance de ces notions comporte la difficulté ou l'incapacité de tisser. Mais en ce sens, les tisserandes populaires ne sont pas des "tisserandes" complètes.

CE n'est pas par hasard si la broderie est plus développée que la décoration tissée, car elle est plus facile à faire, elle n'exige pas la même activité mentale et elle est essentiellement une question d'imagination et de conception esthétique. Mais surtout, elle est une question de patience. Ce n'est pas aussi par hasard si l'évolution des techniques de l'art du tissage avait lieu dans les centres de production, où les hommes prennent l'initiative.

Le tissage domestique a adopté les techniques nécessaires à l'accomplissement des propres besoins vitaux. Ce but atteint, le niveau de la technique reste le même, sans aucune évolution. Par exemple, le tissus coutil exige une technique supérieure, mais c'est la seule connue par toutes les tisserandes, la seule connue théoriquement. Car toutes, elles savent qu'il faut quatre lames et quatre pédales, ainsi que deux fils de chaîne/ouv.peigne. Mais seulement quelques tisserandes parmi elles peuvent la mettre en pratique; enfiler et tisser le coutil avec le pédalage adéquat.

Le reste des oeuvres tissées dont l'utilité est aussi importante que la décoration tissée, a un décor surajouté dû à un travail manuel et non à la texture elle-même. Mis à part les tissus à carreaux, la décoration des autres tissus est faite selon la technique du brodé sur métier et du thyliasto. Les deux sont une création manuelle proprement dite et le rôle du métier à tisser est de faciliter cette création. Dans ce cas, il s'agit d'une seule forme de création, la même pour toutes les tisserandes et pour tous les tissus brodés sur métier et les thyliastos. Par exemple, ce dernier est toujours présenté sous la forme de deux surfaces différentes; la surface de fond de la texture formé d'un simple entrecroisement de chaîne et de trame et la surface de dessin de la texture de velours uni ou ciselé. Dans ce cas, le rôle du métier à tisser est secondaire; il sert de support à la création manuelle. En effet, les tissus brodés sur métier sont plutôt des travaux faits à la main que des oeuvres tissées. Par conséquent, la tisserande est digne d'admiration pour son habileté et sa patience plus que pour sa qualité de tisserande proprement dite. Par exemple, le velours pourrait avoir un décor tout aussi intéressant en se servant uniquement du métier à tisser.

Il est nécessaire d'ajouter que d'après les tisserandes interrogées, le terme "brodé sur métier" concerne tous les tissus dont la décoration est dûe à la création manuelle. Ainsi, on désigne par ce terme de brodés sur métier le thyliasto ou les flocates.

S'agit-il du style de chaque tisserande ou du style nécessairement créé par leur société? Les facteurs qui ont contribué à la formation du style des oeuvres tissées sont trois, la dot, les besoins de la société et l'attachement au passé. Dans une société pareille, le souci de la jeune fille n'est pas seulement de tisser sa dot, mais de présenter aussi de beaux et nouveaux dessins sous une

forme traditionnelle. Ceci veut dire qu'elle ne tisse pas ce qu'elle veut, mais ce qui sera apprécié par les autres et surtout par sa belle mère pendant la présentation de sa dot devant tout le monde, la veille de la célebration du mariage. De son côté, la belle mère estimera la capacité de sa belle fille par rapport aux oeuvres tissées qu' elle a appris à faire et à apprécier. Elle sait par exemple que le thyliasto doit être en dessin de velours et en fond de texture simple. Elle n'a pas appris à aimer un thyliasto en dessin de texture simple et en fond de velours. D'ailleurs, elle-même a tissé exactement les mêmes choses. Elle est en fait obligée d'exiger de sa belle fille des oeuvres traditionnellement déterminées, sinon elle aussi sera mal jugée par le monde. La femme s'adapte à la société, elle fait d'une part ce que la société exige d'elle et d'autre part elle évite d'introduire des choses nouvelles car socialement elle est privée de ce droit. Elles ne sont pas libres non plus de choisir de s'occuper ou pas du tissage, car elles sont obligées. Elles arrivent à aimer le tissage par nécessité pratique. Elles accomplissent parfaitement les opérations textiles quand il s'agit d'un tissu nécessaire à leurs propres besoins. Par exemple, elles ont fait de l'élaboration de la laine toute une science. Le coutil qu'elles tissent convient au climat dur. Mais lorsqu'il s'agit d'une connaissance théorique du tissage elles sont ignorantes.

D'après l'opinion d'un observateur ignorant, elles devraient savoir faire toutes les opérations textiles; en réalité, dans chaque village, peu de femmes savent ourdir et enfiler. Même dans la région étudiée il y a des femmes qui ourdissent et enfilent contre paiement. L'enfilage et le pédalage à quatre lames sont considérés comme trop difficiles. La remarque d'une femme de Smixi est caractèristique lorsqu'elle affirme que "peu de femmes savent "accorder" un métier à tisser". Ceci veut dire que peu de femmes savent monter une chaîne sur le métier. Mis à part le coutil, qui ne porte aucun dessin évident de texture, le tissage des tissus karameloti et malinossentono est l'affaire de quelques femmes qui suivent l'enfilage et le pédalage écrits sur des papiers. A ma question, elles m'ont répondu qu'elles prêtent aux autres tisserandes le papier contenant le dessin, ou bien elles vont les aider. En effet, il y a des femmes qui ne savent pas lire et adapter un dessin de texture écrit. Mais, même les femmes qui savent tisser à quatre lames, ne savent pas tisser comme un tisserand ayant appris le métier dans une

école citadine. Mais elles possèdent un certain dessin de texture écrit et elles apprennent par coeur l'enfilage et le pédalage. Ces mêmes femmes sont incapables de créer un nouveau dessin de karameloti ou de malinossentono. L'existence d'un ou de deux dessins différents dans un village entier [87] justifie ces affirmations. J'ai même rencontré de jeunes tisserandes qui m'ont affirmé qu'elles ne savent pas suivre le pédalage convenable, même si elles le possèdent écrit sur le papier.

Durant mon enquête j'ai vu des tisserandes ignorant mes notions sur le textile, qui me demandaient si je savais tisser. Mais quand j'entamais une discussion sur le pédalage ou l'enfilage et l'ourdissage, elles me faisaient comprendre que le tissage est seulement "le tissage", c'est-à-dire l'entrecroisement des fils de chaîne et de trame, le reste étant l'affaire des tisserandes expertes.

Durant ma visite chez le couturier de Perivoli, j'ai remarqué que les tissus coutils emmenés chez lui prêts à coudre n'avaient pas la même largeur. Alors qu'il est exigé seulement 32cm de largeur, j'ai vu qui avaient jusqu'à 50cm. A ma question, le couturier m'a répondu que "très naturellement, la tisserande ne possèdant pas de peigne plus étroit, (c'est-à-dire un peigne comportant moins de kefalis), elle utilise le plus étroit qu'elle a." Par conséquent, le couturier va jetter une bande de 18cm de largeur et 24 aunes de longueur. En demandant pourquoi la tisserande n'élimine-t-elle pas la largeur du tissu indépendemment de la largeur du peigne, la réponse à ma question fut celle-ci: "parce que c'est comme ça.." Mes questions leurs paraissant bizarres la femme du couturier, elle aussi tisserande, a essayé de m'expliquer: "puisque les kefalis du peigne sont tels, comment la tisserande pourrait changer la largeur du tissu?".

La femme, influencée par son métier social est attachée aux vieilles habitudes sans pouvoir réagir, car elle n'est pas habituée à réagir ou à critiquer. Dans les lieux d'hivernage, surtout dans les grands centres, elle a vu et elle a appris l'existence des éléments modernes qui facilitent sont travail du tissage; malgré tout elle suit toujours les vieilles techniques. Par exemple, pour règler la hauteur du peigne en bois, on attache le peigne au haut à la carcasse du métier à tisser à l'aide des noeuds de bandes de tissu usé, ou à l'aide des noeuds de fil. On voit alors des noeuds ayant environ 60cm de longueur. Mais pour réaliser un pareil noeud il faut du temps et de peine, sans obtenir toujours un résultat satisfaisant dès le premier essai. En effet, l'élasticité du tissu ou du fil

rend le noeud trop souple. En plus, l'obtention de l'équilibre en hauteur est difficile, car deux noueds des deux côtés du peigne sont nécessaires. A ma question pourquoi ne se servent-elles pas de vis en bois, la réponse fut celle-ci: "...nous avons appris comme ça...". Pourtant, dans les villages étudiés on se sert de métier à tisser à vis de bois, mais ces métiers ne prevoient pas de vis pour l'attachement du peigne. Parallèlement, le peigne en bois traditionnel est en morceaux de roseaux et les lisses des lames sont en fil de coton. Le roseau et le fil de coton présentent des désavantages; le premier casse facilement, le second rend l'enfilage difficile. Cependant, ces dernières années on trouve dans le commerce des peignes et des lisses en fer. Une seule tisserande très jeune de Samarina m'a dit que dans son lieu d'hivernage elle possède un métier à lisses et à peigne de fer. Les femmes plus ou moins âgées ont écouté mes questions sur l'introduction des éléments nouveaux dans le métier à tisser avec une pointe d'ironie. Ainsi, le métier à tisser domestique n'a pas connu l'évolution des métiers industriels.

----- . -----

NOTES

1. Ces chiffres ne précisent pas exactement l'altitude de chaque habitat, car les villages sont situés en forme d'amphithéatre; il y a donc une certaine différence d'altitude entre la première maison et la dernière. Par exemple, à Perivoli, la première maison en entrant dans le village est située à 1340 m d'altitude, tandis que la dernière maison est située à environ 1470 m.
2. Jusqu'au 20ème siècle, l'appartenance départementale des villages était déterminée par le cours des fleuves; par exemple, jusqu'en 1912, les villages en question faisaient partie du département de l'Epire tandis que aujourd'hui ils appartiennent à la Macédoine.
3. "Perivoli, le nid des aigles de Pindos", G.Ntontos-G. Papathanasiou, Salonique 1973, pages 51, 52.
4. Groupe de bergers associés et conduits par un tselnic.
5. Durant la 3ème enquête sur place, on m'a parlé d'un salaire de 100.000 drachmes pour six mois de travail (octobre 1978-avril 1979), tandis que le salaire pour les mois avril-octobre 1978 était de 80.000 drachmes.
6. Le mot vacouf désignait dans le passé et jusqu'en 1922 les propriétés des fondations religieuses musulmanes. Depuis 1922 ces mêmes terres appartiennent à l'Eglise orthodoxe.
7. En ce qui concerne les bestiaux appartenant à l'église de Ste Paraskevi, on m'a dit qu'il s'agit de bêtes sacrées, qu'on ne tue jamais, "...car celui qui mangera la viande de ces bêtes, ne progressera plus". On m'a raconté aussi une histoire interprétée par les gens comme un miracle de la Sainte: "...il y a quelques années, les bergers de ces bestiaux sacrés avaient comme endroit d'hivernage le village de l'ancienne Samarina, nommé Skoutina. Lors d'une montée au pays natal, les bergers ont abandonné un bélier pour le laisser mourrir de vieillesse. Pourtant, ce bélier a trouvé seul la route et il est rentré à Samarina". En mai 1979 le nombre des bêtes appartenant à l'église de la Sainte est de 3.000 moutons et 200 chèvres.
8. G. Ntontos-G. Papathanasiou, page 54. Panagiotopoula est le diminutif d'un tselnic, nommé Panagiotis

Apostolinas, ou Mboutsialas.

9. "Les tselnicats", L. Arseniou, Athènes 1972, éditions des coopératives agricoles, pages 15, 34, 36.
10. Cette division des propriétaires-bergers en catégories est confirmée par mes enquêtes à Perivoli et à Avdella. A Samarina et Smixi j'ai pu observer seulement la partie concernant le tselnic.
11. Copatsareï ou Coupatsareï, (en valaque coupàcear) du mot valaque coupàtsou, qui signifie (d'après les explications données par les gens) le chêne qui pousse à basses altitudes.
12. "Qu'est ce que c'est les Koutsovalaques", A.D. Keramopoulos, édition Estia, Athènes 1939, page 14.
13. "La langue et le folklore de la région Voïon", F.D. Papanikolaou, Salonique 1973, édition Estia, page 202.
14. Si je peux me servir du terme, en formant le verbe par le nom commun, afin de pouvoir indiquer en français le mieux possible, l'idiotisme de la région. Cet idiotisme est aussi propre à la région étudiée.
15. "Poésie populaire des Grecs", E. Zakhos, Anthologie bilingue, édition Maspero, Paris 1966, pages 70, 71.
16. Le fil garde toujours une certaine élasticité, comme la laine.
17. N'existant plus de tissage dans les villes, le pelotage se fait afin de servir au tricotage.
18. Ici, la signification du mot tselnicat n'a aucun rapport avec les significations mentionnées dans les pages précédentes.
19. Le changement du placement des lettres dans un mot, l'omission volontaire des voyelles et la transformation de la voyelle o en òu sont des phénomènes assez habituels dans la campagne grecque.
20. Le prix de vente de chaque qualité est différent; par exemple, les prix de vente de la laine en Juin 1979, relevés sur le marché régional, étaient: plokari roudo, blanc, 80 drachmes le kilo; plokari noir ou gris, 35 à 40 drachmes le kilo; koulokoura, 15 à 18 drachmes.
21. Evidemment, le filage léger n'est pas le seul facteur qui domine l'épaisseur d'un tissu. (Voir chapitre "Le tissage" et "L'analyse des tissus".
22. Fil retord: deux fils simples tords, rétordus ensemble, entre eux.
23. Le mot canourà signifie en français la bobine, le rouleau ou la chaîne. Les mots grecs alsida et alysida, très souvent utilisés par les Valaques grecs, signifient la chaîne. Cette chaîne n'a aucun rapport avec la chaîne montée sur le métier à tisser.

24. D'ailleurs, la vie ménagère des bergers, à cause de leur déménagement périodique, était simple. Pour la nourriture, le lait, la viande, le beurre et le fromage constituaient les mets habituels. Ces dernières années, grâce aux facilités de communication, on consomme des fruits et des légumes même dans le pays natal.
25. "Le trésor caché des traditions populaires", K. Stavropoulos, Athènes 1953, pages 119, 120, 33.
26. "Les Koutsovalaques", A. M. Koltsidas, Salonique 1976, page 149.
27. Cette version a été recueillie parmi des populations agricoles. Cela est d'ailleurs évident, car le mot "bourrasqueux" est propre aux agriculteurs et inconnu aux éleveurs. "L'artisanat-le dessin traditionnel", revue trimestrielle, No28, octobre-décembre 1979: "veillée du tissage", par K. Marini, pages 40, 41, 42.
28. Les mots novodema en valaque et kompodema en grec, signifient la même chose; la nodosité des fils. Les Valaques grecs se servent parfois du même mot en deux langues différentes, pour exprimer deux sens différents.
29. L'institution de la dot sous ce sens est valable seulement pour les gens en question. Evidemment, le sens de la dot au point de vue du droit est différente. Durant mes enquêtes sur place, j'ai constaté que la jeune mariée ne prend pas avec sa dot autre chose que des tissus et des ustensiles de ménage. Dans le cas où la jeune fille est riche, sa famille lui offre des animaux domestiques sous forme de cadeau et non pas de dot. Dans le cas où la jeune fille est anormale, sa famille lui donne exceptionnellement des meubles ou de l'argent liquide. Mais le plus souvent, elle se marie avec quelqu'un appartenant à une classe sociale inférieure à la sienne. On m'a cité deux cas; dans le premier cas la jeune fille était une parente de la femme qui m'a raconté l'histoire. Elle prétend alors que la jeune fille n'avait pas d'oreilles; donc, elle a épousé un jeune homme inférieur à elle. Dans le deuxième cas, la jeune fille n'avait pas de menton. ("comme les porcs", d'après l'idiotisme de la région). Mais elle disposait en plus de sa dot, d'un mulet. Elle a épousé un beau jeune homme, très pauvre. D'après le récit de la femme qui a raconté l'histoire, les villageois de Samarina croyaient que le beau jeune homme l'avait épousée pour son mulet...
30. L'attention intense au messali de la part d'une tisserande est aussi due au facteur de la destination du

tissu. Car le messali étant le tissu de "luxe" qui protège la pâte du pain déjà protégée par un tissu de coton, a aussi une qualité divine. L'instinct religieux des gens ayant donné au pain des qualités sacrées, pousse les tisserandes à la confection d'un tissu de haute qualité esthétique, digne de couvrir la pâte du pain.

31. Sorte de texture formée par le passage du fil de trame d'une duite à l'autre parmi les 2 à 10 fils de chaîne á gauche et à droite du tissu. Cette texture est plus compliquée par rapport à la texture du reste du tissu; elle est due à l'enfilage et au nombre des fils de chaîne/cm.
32. Il est en principe fil simple tord.
33. Fil câble formé de deux fils retords.
34. Fil retord formé de trois fils tords.
35. Comme la ville de Ioannina est la plus proche de la région enquêtée, plusieurs choses achetées dans cette ville prennent son nom.
36. Fil retord formé de deux fils. Les noms utilisés dans ce but par les gens sont en grec. Des noms correspondants valaques n'existent pas, car on se sert des mots grecs utilisés couramment dans le commerce.
37. Laize: largeur d'une étoffe entre les deux lisières.
38. Au terme de mes visites aux moulins à foulon de Samarina de Smixi et de Spilaion, d'après tout ce qu'on m'a dit, je crois qu'on pèse le tissu encore un peu humide...
39. Ces éléments ont été recueillis durant une dernière visite dans la région ouest de Samarina et elle concerne le moulin à foulon situé dans le village de Kalpaki. La distance entre Samarina et Kalpaki est d'environ 40km. Le propriétaire de ce moulin à foulon est le plus agréable à aborder, que les autres.
40. D'après le propriétaire du moulin à foulon, quelques constructeurs ajoutent au petit diamètre 5 cm de plus. Cela s'appelle "l'air du puits."
41. D'après le propriétaire du moulin à foulon de Kalpaki, la laine teinte est caractérisée "laine morte", tandis que la laine vierge est caractérisée "laine vivante". Pour justifier son avis, il m'a donné l'exemple suivant: "Dans un sac en nylon on met de la laine teinte et dans un autre sac en nylon on met de la laine vierge. On ferme bien les sacs. Quelque temps après, on constate de la vapeur à l'intérieure du sac en nylon qui contient la laine vierge. La vapeur est due à la respiration de

la laine. Mais dans l'autre sac qui contient la laine teinte, on ne voit rien.

42. La profession de fouleur est aussi en disparition. Pourtant, Samarina et Smixi, le plus grand et le plus petit des quatre villages en disposent. Le phénomène ne peut pas être comparé à celui qui concerne les couturiers, car les motifs de disparition sont différents. Samarina est le plus grand des quatre villages enquêtés; Smixi est le village le plus fidèle aux traditions. Ces deux villages sont les seuls qui disposent d'une association professionnelle de tisserandes, ce qui oblige les gens à conserver le moulin à foulon.

43. Je n'oublierai pas l'image de cette vieille femme à qui j'ai rendu visite à Samarina et qui était en train de tisser du coutil pour coudre un costume pour son mari, lui aussi très âgé. Je lui ai demandé à qui était destiné le tissu; lorsqu'elle m'a répondu, à chaque fois qu'elle prononçait le nom de son mari, qu'elle appelait grand-père comme ses petites filles, elle frappait le peigne sur le tissu avec une force inhabituelle pour une femme, même très forte comme elle.

44. Ce terme désigne les chansons dont le thème est relatif au métier correspondant; il y a aussi des chansons qu'on chante pendant le travail et dont le thème n'a aucun rapport avec le métier lui-même. J'ai noté une récitée par le couturier de Perivoli. La fin soudaine de la chanson, ainsi que l'âge avancé du couturier me permettent de supposer qu'il y a une suite, malgré les affirmations contraires du couturier. La voilà:

-- Mon amour m'a averti d'aller la rencontrer,
une fois par semaine, trois et quatre fois par mois.
Mais moi j'ai entendu qu'elle se marie; qu'elle prend un autre homme.
La nuit je selle les chevaux, la nuit je les bride.
Et avant qu'ils (les chevaux) disent "salut et revenons en bonne santé",
je suis arrivé chez mon amour; chez mon amour je suis arrivé.
Je suis arrivé chez mon amour, l'heure de ses noces.

45. Mot turc, qui signifie le marché.

46. Courtchaoua ou Tjiortjia: noms valaques de la ville Korytsa. (Albanie du sud).

47. Tsanoum: mot turc, qui signifie "mon âme".
48. Moï militsa: mots qu'on ne m'a pas expliqués, car "la chanson est chantée ainsi..."
49. En opposition à la coutume de Perivoli d'appeler chaïaki (saiac en valaque), la cape sans manches, à Samarina on appelle ainsi le gilet.
50. Je n'ai pas pu savoir ni son lieu d'hivernage ni sa profession pendant l'hiver.
51. Dans d'autres régions de la Grèce on offre au nouveau-né du coton, pour la même raison.
52. Le tissu étendu par terre en l'honneur de quelqu'un est une habitude connue et ancienne.
53. Même aujourd'hui, on peut rencontrer de vieilles personnes qui attachent beaucoup d'importance aux habits et aux couleurs traditionnelles. Leur fierté et leur méfiance pour les appareils photo et pour les inconnus, m'ont empêché d'avoir des documents photographiques.
54. On ne doit pas confondre cette absence de saturation avec celle des couleurs proprement "féminines". Dans ce cas, les couleurs peu saturées caractérisent les femmes modestes, sévères et "neutres".
55. Le ciel par exemple, est toujours identifié à Dieu.
56. Selon les Ecritures Saintes, le bleu est plusieurs fois recommandé par Dieu comme couleur des rites religieux; Ancien Testament, Sortie, ch.26, par.1, ch.27, par.16, ch.28, par.5, etc.
57. Couleurs principales colorées: rouge, bleu, jaune.
58 Couleurs principales non colorées (neutres): blanc, noir.
Couleurs saturées: couleurs pures, non mélangées avec le blanc.
Couleurs lumineuses: couleurs pures, non mélangées avec le noir.
Couleurs binaires: couleurs dérivées d'un mélange de deux couleurs principales. (Mauve, orange, vert).
Couleurs composées: couleurs dérivées d'un mélange de plusieurs couleurs principales.
Couleurs cassées: couleurs dérivées d'un mélange de plusieurs couleurs saturées avec le noir.
Tons cassés: couleurs dérivées d'un mélange de plusieurs couleurs saturées avec le blanc.
58. La seule "tache" noire chez les hommes est un pompon de laine accroché aux souliers traditionnels des gens, nommé "tsàrouke".
59. Mot turc. (Nuance du vert).
60. Lapti beou en valaque.
61. Mot arabe: chermes, qui signifie l'insecte paracite,

nommé coccus ilicis.

62. Couleur des roses d'une sorte de rosier qui pousse en Grèce.

63. La nuance d'une couleur: par exemple, rouge, rouge du fez, rouge kermesi, rouge cerise, etc.
Les tons de la nuance: par exemple rouge du fez clair, rouge du fez foncé.

64. "Carte des couleurs" W100/2ème édition. Mouliné spécial et coton perlé, D.M.C. ARTS GRAPHIQUES D.M.C., Mulhouse, France.

65. On a choisi le rizari comme exemple, mais ces constatations concernent presque toutes les couleurs.

66. Le souvenir paraît effrayer encore les gens, surtout à Perivoli, où on m'a souvent répété la phrase: " "...quand notre village a été brûlé..." donnant l'impression que l'incendie eu lieu peu de temps auparavant.

67. Les mots utilisés par les gens sont en grec, car ils facilitent les rapports entre les consommateurs et les commerçants, puisqu'il s'agit de dessins vendus.

68. Le nom provient de la façon de couper un gâteau oriental, nommé baklavas.

69. La situation n'est pas la même pour les produits laitiers, car on trouve des moyens pour protéger le lait, ou pour en avoir davantage.

70. Jean, 1. 29: "Voici l'agneau de Dieu qui ôte le péché du monde".
Isaïe, 53. 7: "Comme une brebis il a été conduit à la boucherie, comme un agneau muet devant celui qui le tond, ainsi qu'il n'ouvre pas la bouche".

71. En général, les bergers portent une attention plus grande aux brebis, car à part la laine, elles mettent au monde des agneaux.

72. A Perivoli, le samedi et le dimanche on ne tond pas, non par superstition, mais parce que cela exige 8 à 10 personnes pour chaque tselnicat et qu'il est difficile de trouver la main d'oeuvre ces jours-là.

73. Coutume religieuse orthodoxe.

74. La brebis blanche s'appelle en valaque "alba" et la noire "laïa". Le mot valaque "flora" (blanc), qu'on prétend être propre aux bergers n'est pas réservé à la région enquêtée. Le mot a une valeur lorsqu'il s'agit de chèvres.

75. Il est peut-être intéressant d'ajouter que jadis toutes les maladies étaient identifiées par les gens comme le mauvais sort. Alors, on utilisait d'abord des moyens pratiques ou empiriques, ensuite on essayait d'éloigner le mal par des paroles spécifiques,

ou on allait voir le prêtre et on pensait en dernier lieu au médecin.

Il est défendu de transmettre les incantations à n'importe qui; il faut qu'une femme les dise à un homme, celui-ci à une femme et ainsi de suite. Seulement les femmes enceintes ont le droit d'apprendre ces paroles soit par un homme, soit par une femme.

76. Evidemment, les deux chansons sont connues dans les quatre villages, mais la première est caractéristique pour Samarina et Smixï et la deuxième pour Perivoli et Avdella.

77. La traduction du grec en français est fidèle.

78. utiliser la force magique bienfaisante des étoiles en la déclenchant par des incantations est un moyen généralement connu dans les régions balkaniques. L'eau muette (apportée sans parlér) aide à atteindre le but.

79. Elle peut éloigner le mal immédiatement, car elle est soit le symbole des forces humaines cachées, soit le symbole des forces surnaturelles. Ancien Testament, Exode ch.17, par.6 et Mathieu ch.16.

80. L'expression-même, "la terre tremble par le mal", est très connue.

81. Pourtant, la vie de Sainte Marina n'a aucun rapport avec la laine et les bestiaux. Une explication qu'on pourrait avancer; on invoque Sainte Marina comme protectrice du tissage, surtout à Samarina. Le nom du village Samarina, nommé ainsi à cause de l'église de Sainte Marina située là où se trouve aujourd'hui le village, justifie la conviction que Sainte Marina est une protectrice du village et par conséquent une protectrice du tissage.

82. A Samarina, cela a toujours lieu le jour de la fête de St Vendredi. A Perivoli, à Avdella et à Smixi aussi, mais la date n'est pas toujours la même chaque ann' année. A Samarina pendant le jour de la fête de St Vendredi, le prêtre fait passer le reliquaire avec la relique de Sainte Kanoura dans tous les foyers, pour la bénédiction des bestiaux. En revanche, on donne au prêtre de la nourriture, des bijoux, de la laine et des tissus. Les cadeaux seront vendus et l'argent appartiendra exclusivement à l'église du Saint. Ce même jour on vend aux enchères l'icône de St Vendredi. Celui qui offrira la plus grande somme d'argent gardera chez lui l'icône pendant 3 jours. Après ce délai, il renvoie l'icône à l'église accompagnée de bijoux, de laine et de tissus. Il serait intéressant de dire

qu' à Samarina il y a une église-monastère de Sainte Vendredi, où auparavant demeuraient des religieuses dont l'occupation principale était le tissage.

83. Institut d'études balkaniques."Les traditions populaires de la Macédoine d'ouest, concernant Saint Nikanor", pages 61, 62, Salonique 1976.
84. "La prière du père miraculeux Saint Nikanor", E. Prapas, Kozani 1947, pages 18, 19, 23.
85. Dictionnaire franco-hellènique, M.G.Shina-I.N.Levadeos. Rédigé d'après l'ouvrage de Bescherelle et Boitevin. Athènes 1874, éditions A.Koromila. Volume A, page 487.
86. "St Nikanor", D. Vassilopoulos,"Editions Orthodoxes" Athènes 1973, page 12.
87. Dans presque toute la Grèce, le nombre de dessins de karameloti et de malinossentono est limité.

----- . -----

INDEX

INDEX DES MOTS FRANÇAIS.

INDEX DES MOTS GRECS.

INDEX DES MOTS VALAQUES.

----- . -----

BIBLIOGRAPHIE

"Poésie populaire des Grecs", E.Zakhos, Anthologie bilingue, édition Maspero, Paris 1966, pages 70, 71.

"Dictionnaire des symboles", édition Seghers, Paris 1973, pages 18, 236.

"Manuel de tissage", Ch. & S. Labriffe, édition J. B. Baillière & fils, Paris 1950, pages 368, 369, 370, 371, 430, 431.

"Technologie des textiles", L. Brossard, édition Dunod, Paris 1977, pages 190, 192.

"A dictionary of symbols", J. E. Girlot. Translated from the Spanich by Jack Sage. Philosophical library, New York 1962, page 308.

"Les kilims", Y. Petsopoulos, Fribourg Suisse 1979, Office du livre.

"Carte de couleurs", W100/2ème édition, Mouliné spécial et coton perlé, D.M.C. ARTS GRAPHIQUES D.M.C. Mulhouse, France.

"Περιβόλι, ἡ ἀετοφωλιά τῆς Πίνδου", Γ. Ντόντος - Γ. Παπαθανασίου, Θεσσαλονίκη 1973, σελίδες 51, 52, 54.

"Τά τσελιγκάτα", Λ. Ἀρσενίου, Ἀθῆναι 1972, ἐκδόσεις ἀγροτικῶν συνεταιρισμῶν, σελίδες 15, 34, 36.

"Τί εἶναι οἱ κουτσόβλαχοι", Α. Δ. Κεραμόπουλος, ἐκδόσεις Ἑστία, Ἀθῆναι 1939, σελίς 14.

"Ἡ γλῶσσα καί ἡ λαογραφία τῆς περιοχῆς Βοΐου", Φ. Δ. Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη 1973, ἐκδόσεις Ἑστία, σελίς 202.

"Πρακτικά τοῦ Β΄ συμποσίου λαογραφίας", Ι. Μ. Χ. Α., Θεσσαλονίκη 1976: Κ. Κεφαλᾶς, "Οἱ ρόκες καί τά σφονδύλια στόν Βορειοελλαδικό χῶρο", σελίδες 210, 211, καί, "Οἱ λαϊκές παραδόσεις περί Ὁσίου Νικάνορος", Α. Δευτεραίος, σελίδες 61, 62.

"Πῶς ὑφαίνουν καί ντύνονται οἱ Αἰτωλοί", Δ. Λουκόπουλος, ἐκδόσεις Σύλλογος πρός διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, Ἀθῆναι 1927, σελίδες 10, 11, 12, 13, 16.

"Ποιμενικά τῆς Ρούμελης", Δ. Λουκόπουλος, ἐκδόσεις Σύλλογος πρός διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, Ἀθῆναι 1930, σελίς 133.

"Οἱ κουτσόβλαχοι", Α. Μ. Κολτσίδας, Θεσσαλονίκη 1976, σελίδες 200, 182, 159.

"Ὁ κρυμένος θησαυρός τῶν λαϊκῶν παραδόσεων", Κ. Σταυρόπουλος, Ἀθῆναι 1953, σελίδες 119, 120, 33.

"Λαογραφικά μελετήματα", Α. Νέστορος-Κυριακίδου, Ἀθῆναι 1979, ἐκδόσεις Νέα σύνορα", σελίς 113, "Τό πετεινάρι στά λαϊκά κεντήματα τῶν Βαλκανίων". Καί, "Τά ὑφαντά τῆς Μακεδονίας καί τῆς Θράκης", Α. Νέστορος-Κυριακίδου, Ἀθῆναι 1965, Ε.Ο.Ε.Χ. , σελίδες 31, 69, 71.

"Φυτολογικό Λεξικό" Π. Γ. Γεννάδιος, Ἀθῆναι 1914, σελίς 521.

"Ἡ ὡραία Σαμαρίνα", μηνιαῖο περιοδικό τοῦ συλλόγου "Ὁ Σμόλικας", περίοδος Α΄ τόμος 1-18.

"Ἁρμονία Συνεπιπέδων χρωμάτων", Γ. Γ. Κονταξάκης, Θεσσαλονίκη 1972, σελίς 17.

"Τά ὑφαντά τῆς Θεσσαλίας", Ε.Ο.Ε.Χ., Ἀθῆναι 1968.

"Τά ἅπαντα τοῦ Κρυστάλλη", Κ. Κρυστάλλης, " Οἱ Βλάχοι τῆς Πίνδου", σελίς 410, διεθνεῖς ἐκδόσεις, Ἀθῆναι.

"Ἡ χειροτεχνία-Τό παραδοσιακό σχέδιο", τριμηνιαῖο περιοδικό, No28, Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος 1979, "Νυχτέρι ὑφαντικῆς", ὑπό Κ. Μαρίνη, σελίδες 40, 41, 42.

"Σημειώσεις ἐκ παραδόσεων τοῦ μαθήματος τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας",ὑπό Γ. Κ. Σπυριδάκη, κατά τό πανεπιστημιακόν ἔτος 1964-65, Ἀθῆναι 1965, σελίς 126.

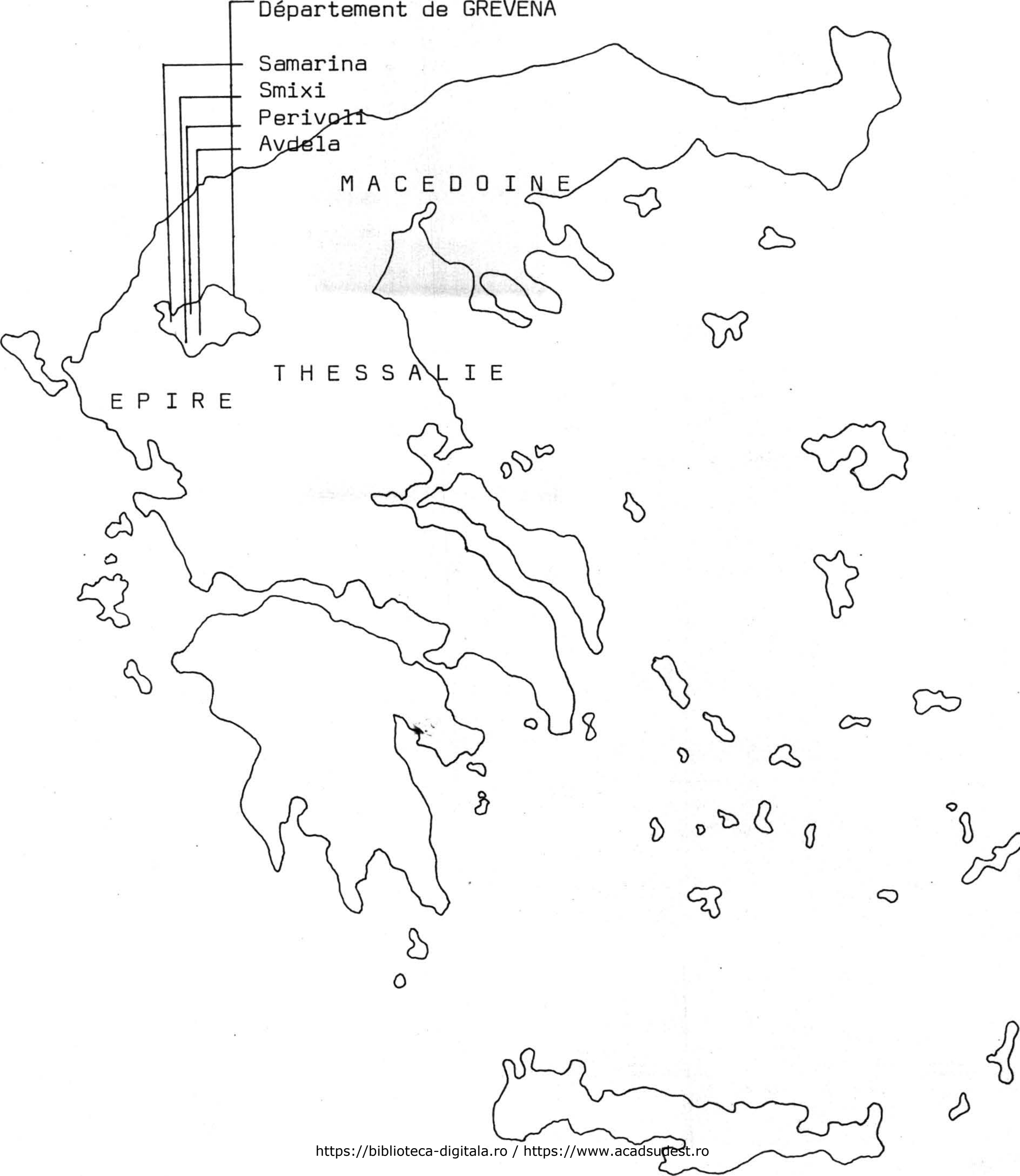
"Κανών παρακλητικός τοῦ Ὁσίου καί Θαυματουργοῦ πατρός Νικάνορος" Ε. Πράπας, Κοζάνη 1947, σελίδες 18, 19, 23.

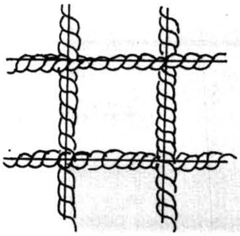
"Ὅσιος Νικάνωρ", Δ. Βασσιλόπουλος, ἐκδόσεις "ὀρθόδοξος τύπος", Ἀθῆναι 1973, σελίς 12.

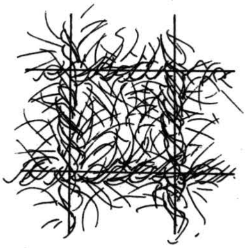
"Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαίδεια", Πυρσός, Ἀθῆναι 1926, τόμος 7, σελίς 403.

"Γαλλοελληνικόν λεξικόν", συνταχθέν ὑπό Μ.Γ.Σχινά καί Ι. Ν. Λεβαδέως, κατά τά γαλλικά λεξικά τοῦ BESCHERELLE καί POITEVIN, ἐκδόσεις Α. Κορομηλᾶ, Ἀθῆναι1874, Τόμος Α΄ σελίς 487.

----- . -----


Département de GREVENA
Samarina
Smixi
Perivoli
Avdela
MACEDOINE
THESSALIE
EPIRE





Fil tordu,
texture avant le foulage.

Fil détordu,
texture après le foulage.

Coupe en longueur des fils.

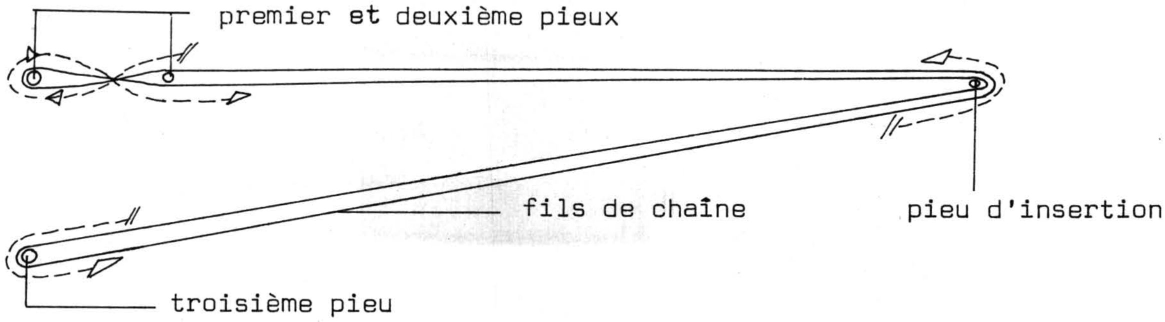




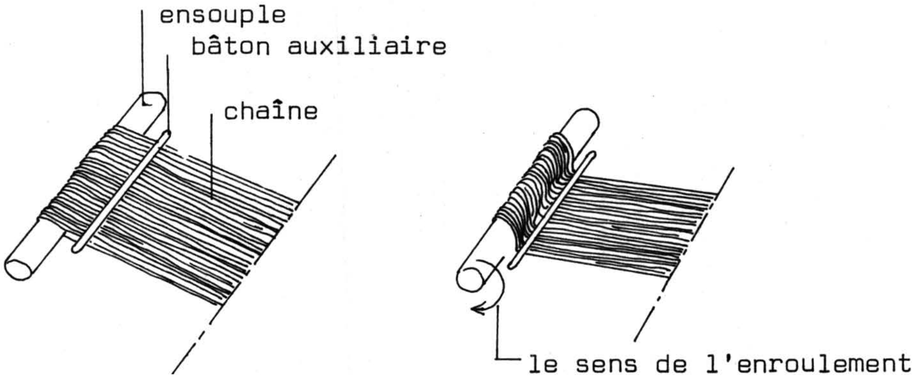
Torsion obtenue par
le filage.

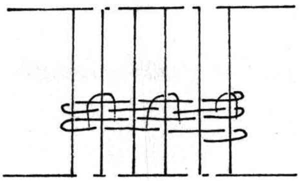
Détorsion obtenue par
l'apprêt mécanique.

Coupes en largeur du fil.

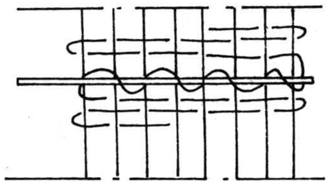


La voie du fil pour un pieu supplémentaire.

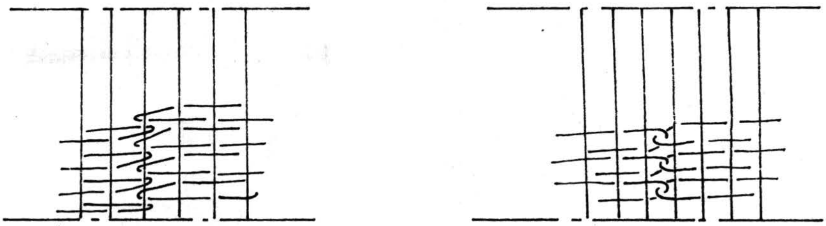




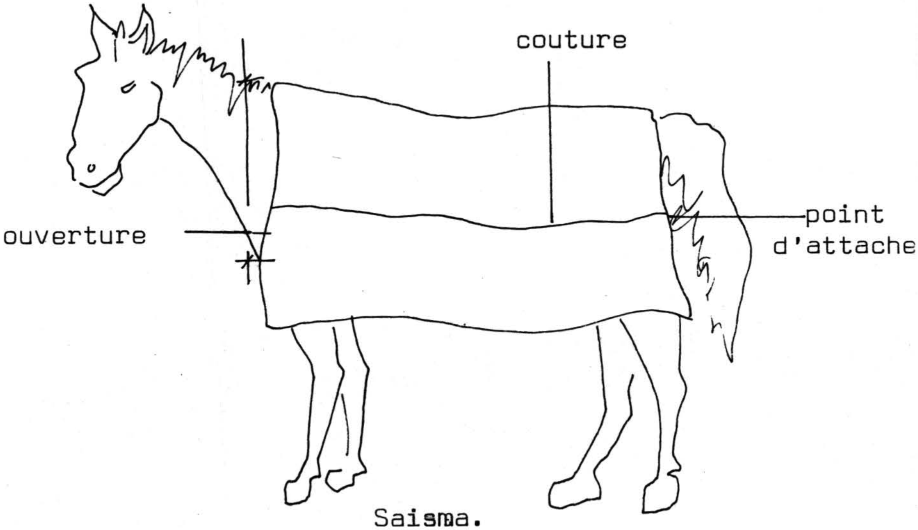
Flocate



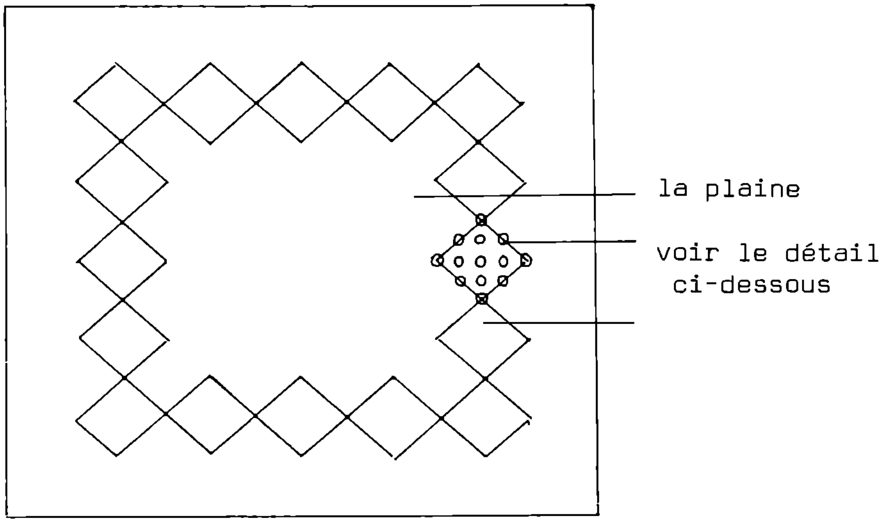
Thyliasto



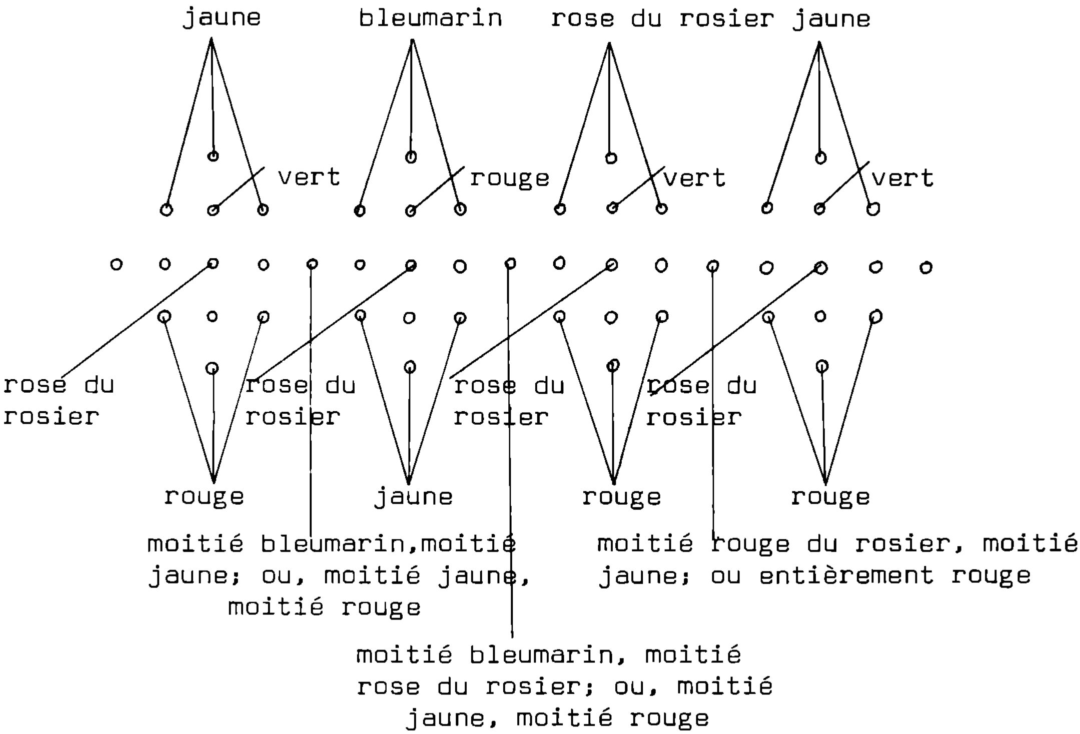
Brodé sur métier.



Saisma.



la plaine
voir le détail
ci-dessous



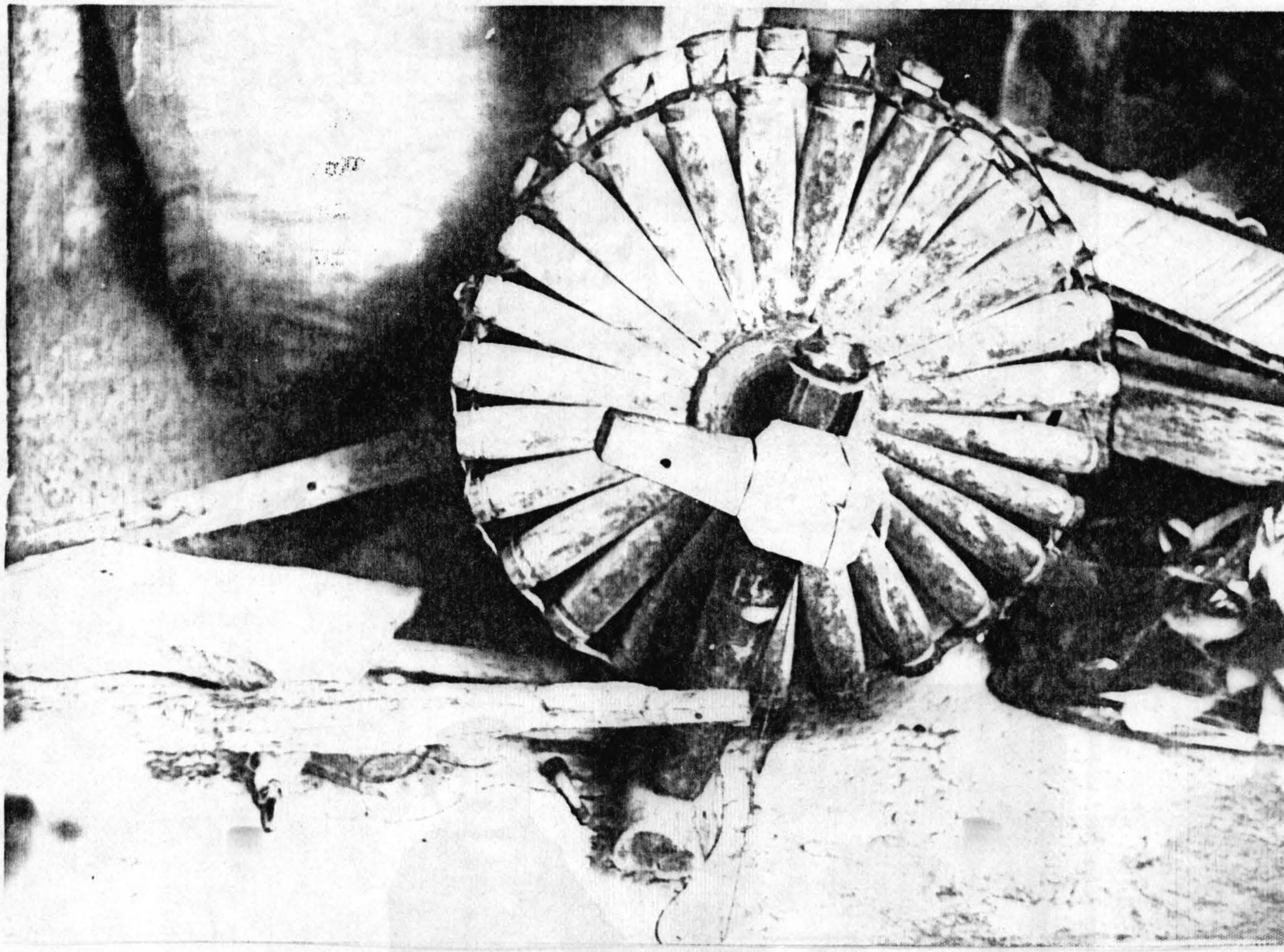
jaune
bleumarin
rose du rosier
jaune
vert
rouge
vert
vert
rose du rosier
rose du rosier
rose du rosier
rose du rosier
rouge
jaune
rouge
rouge
moitié bleumarin,moitié jaune; ou, moitié jaune, moitié rouge
moitié rouge du rosier, moitié jaune; ou entièrement rouge
moitié bleumarin, moitié rose du rosier; ou, moitié jaune, moitié rouge



Moutons avec le ventre, les pâtes arrière et la queue tondus.

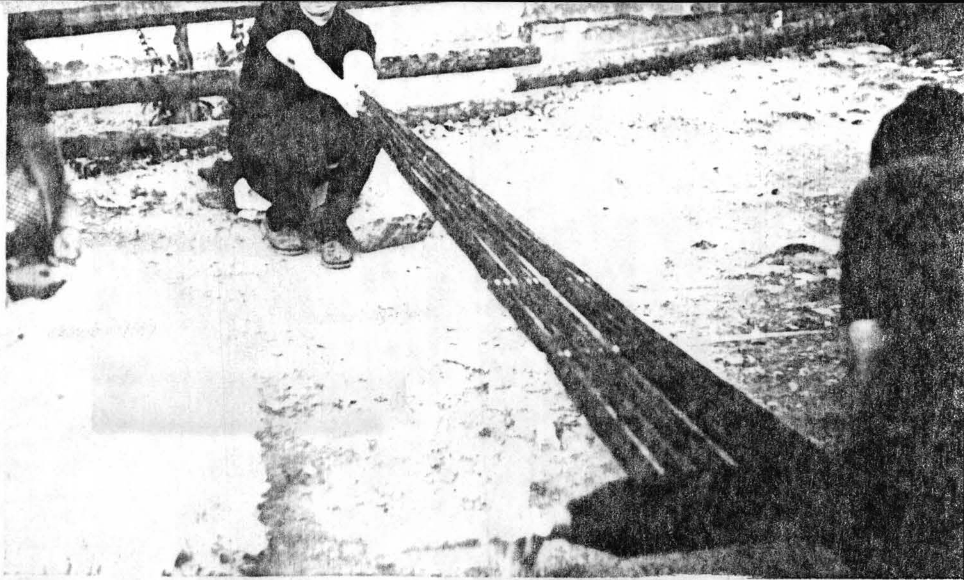
Le droussage de la laine.



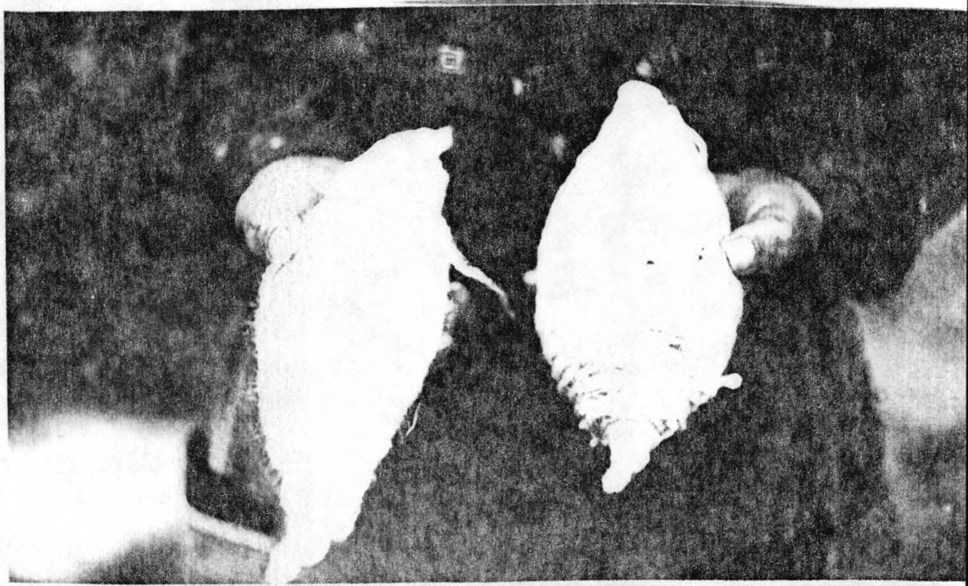


La roue double d'un rouet.

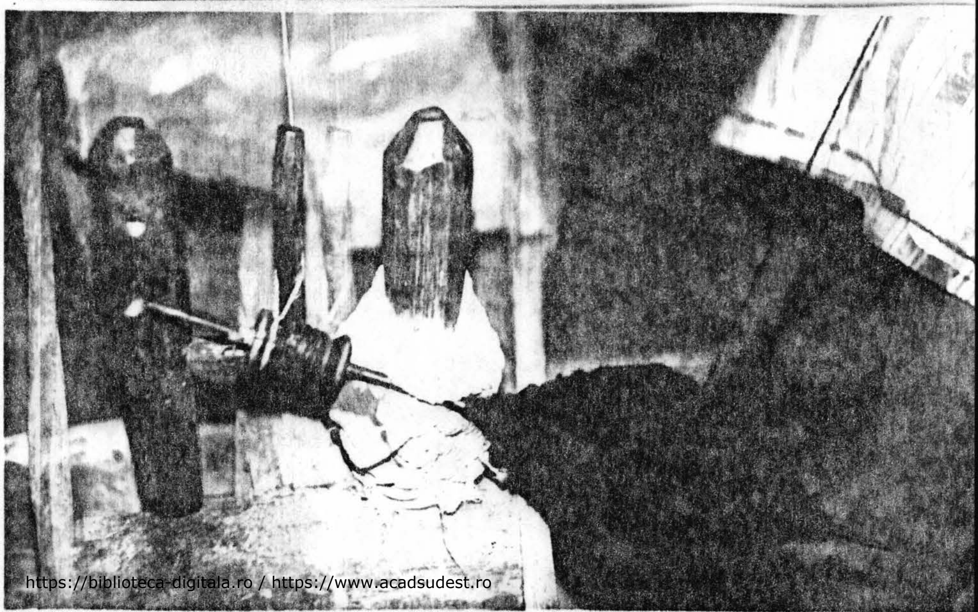
L'ourdissage.

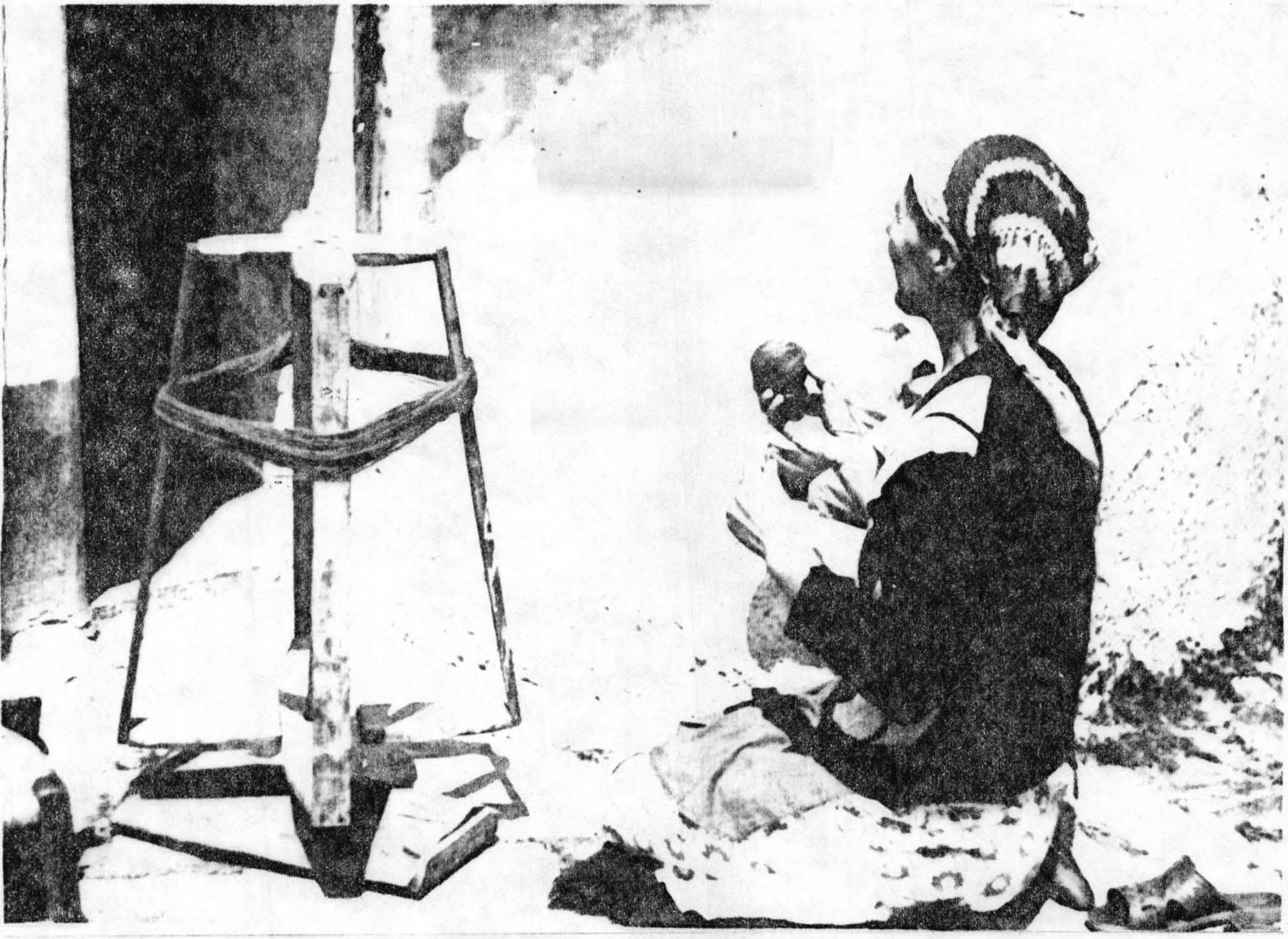


Bobines de fil filées au rouet.



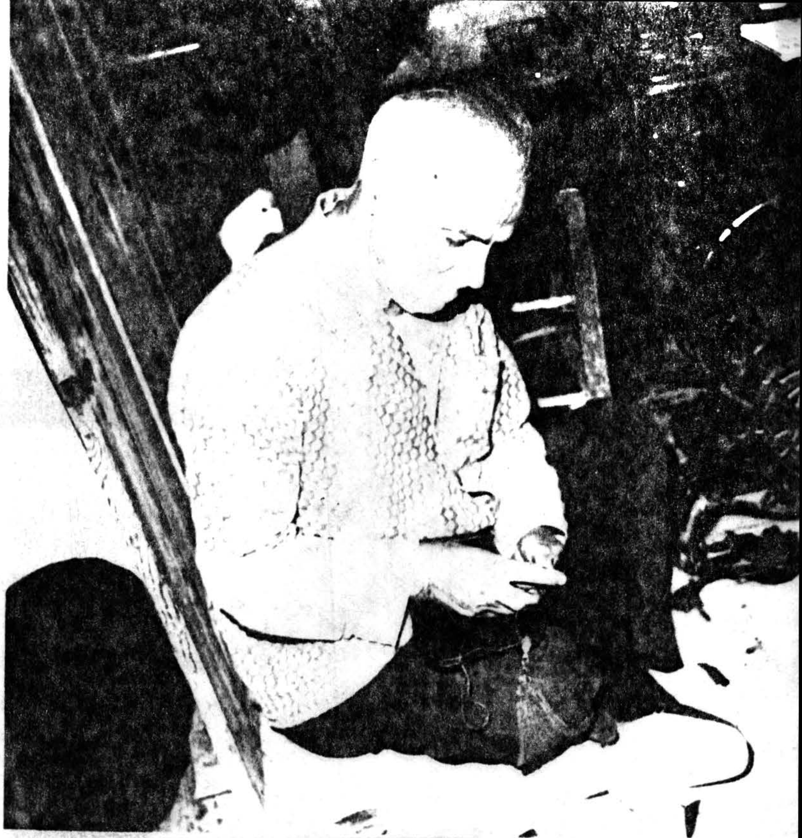
Le rouet: détail de la deuxième partie.





La tournette.

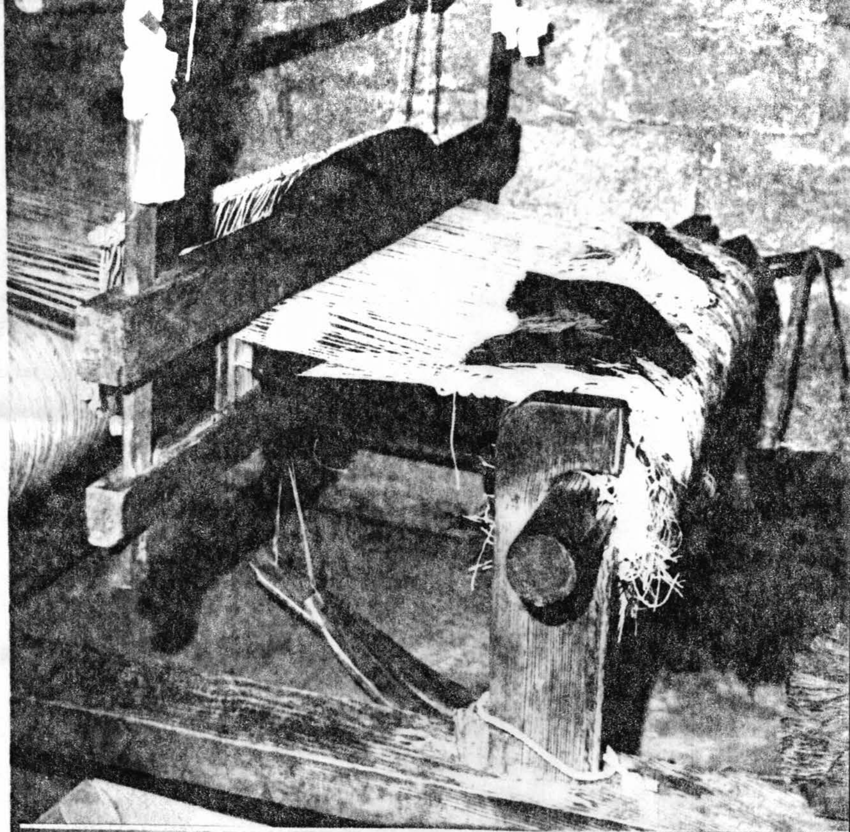
Le couturier de Périvoli coud
à l'aide de l'esclave.



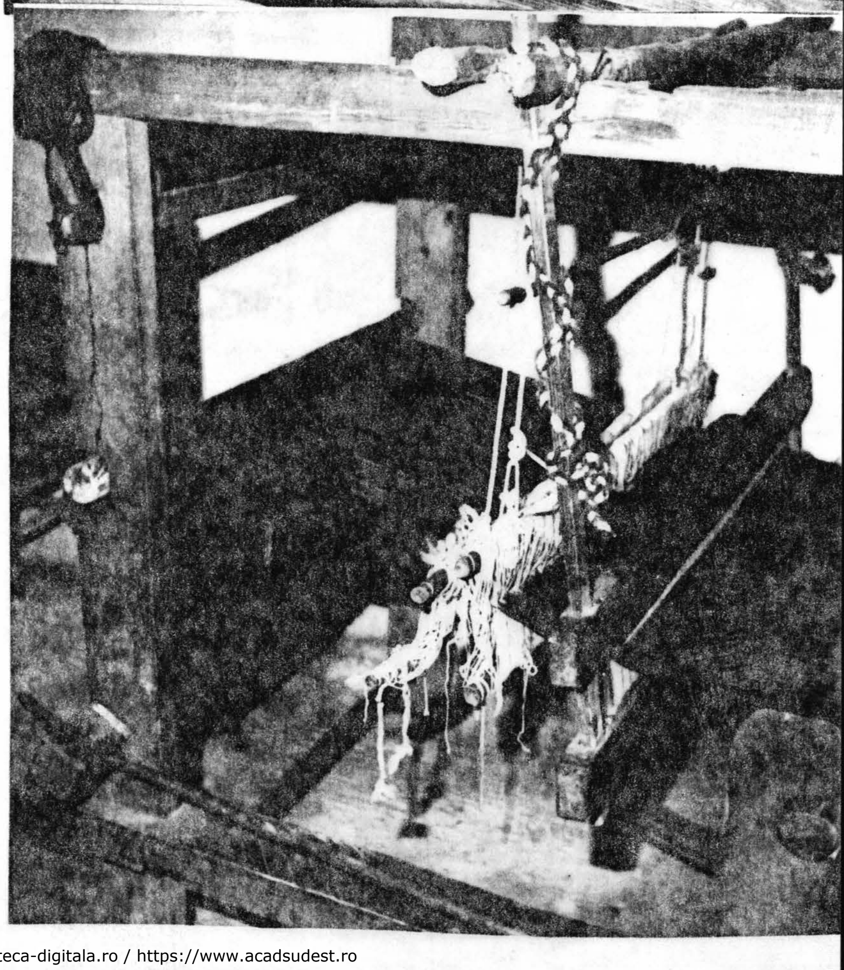
Femme filant au fuseau.



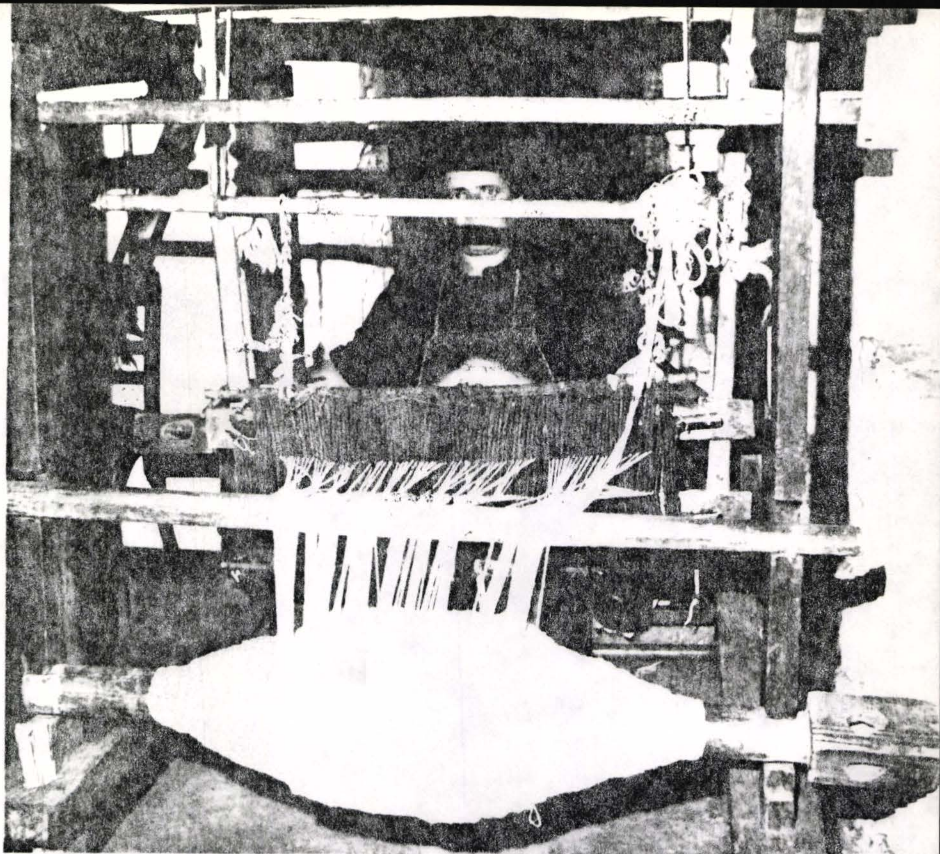
Métier à tisser sans poitrinière de Périvoli



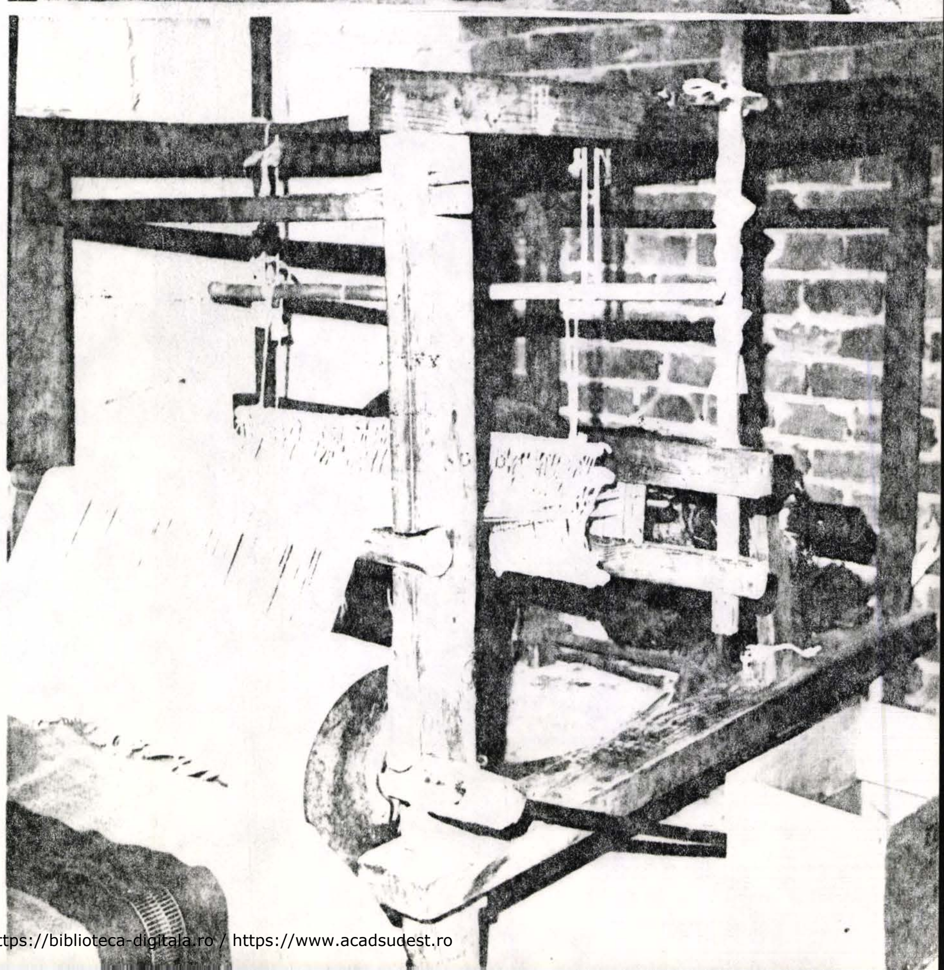
Chaîne enfilée par les maillons des lisses en coton et par le peigne.

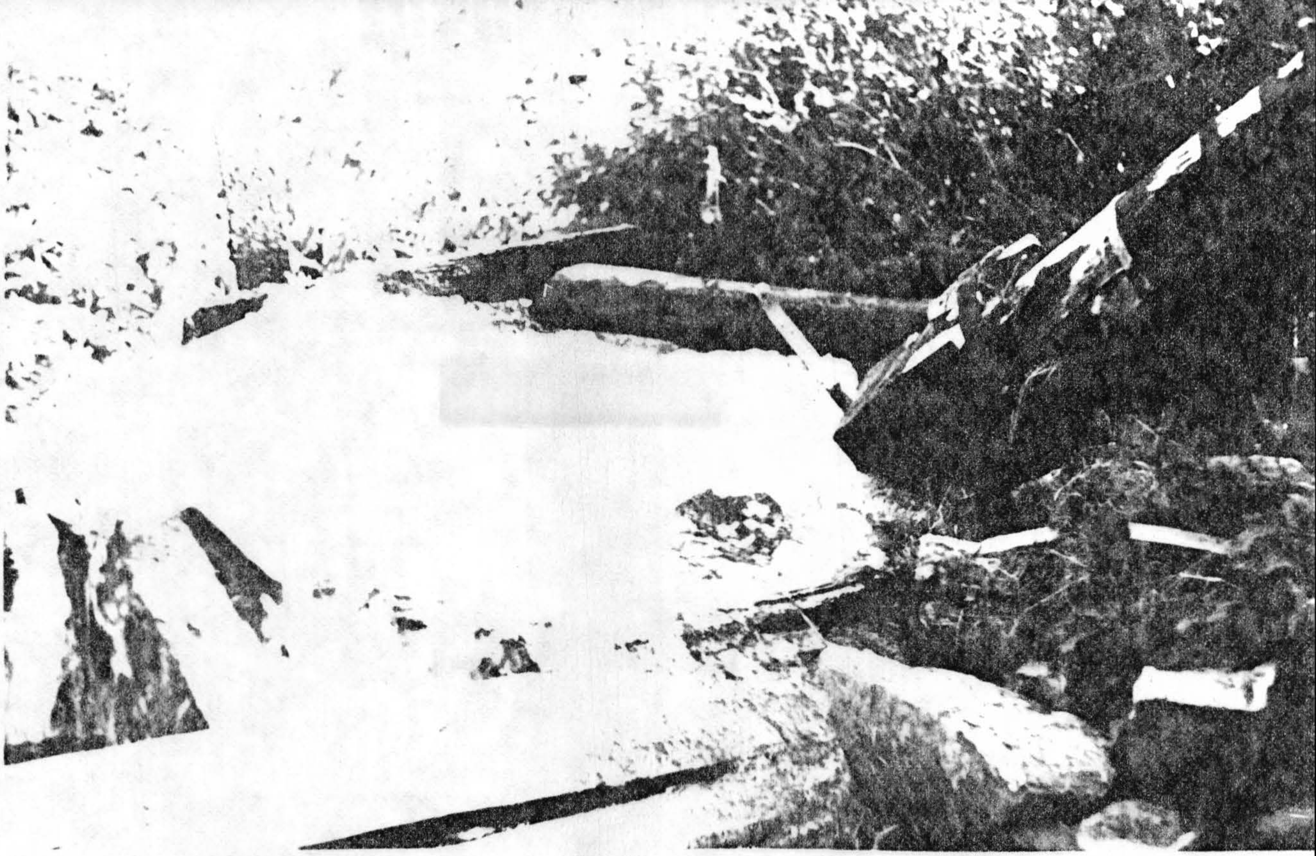


Métier à tisser; ensouple de bois et chaîne préparée par la tisseuse.



Métier à tisser; ensouple de fer et chaîne préparée à la filature.





Une "dristella" ("dîrşteală") à Samarina.

Vendeuse de laine à Trikala.

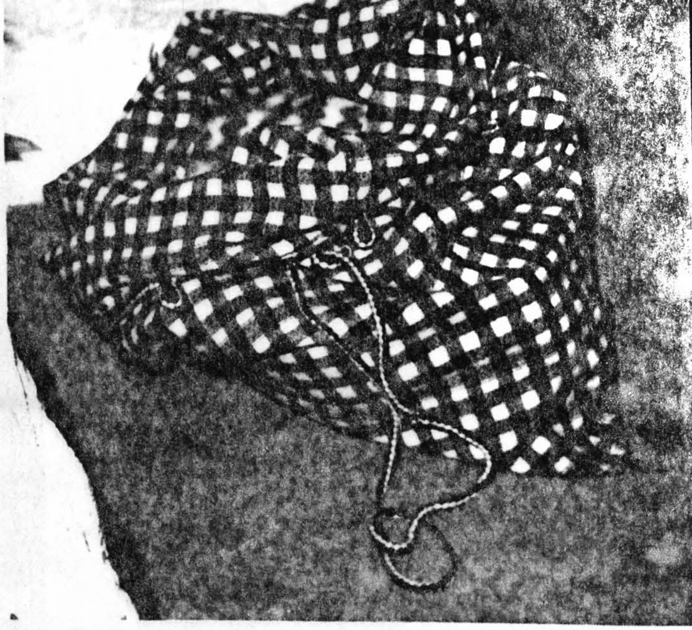


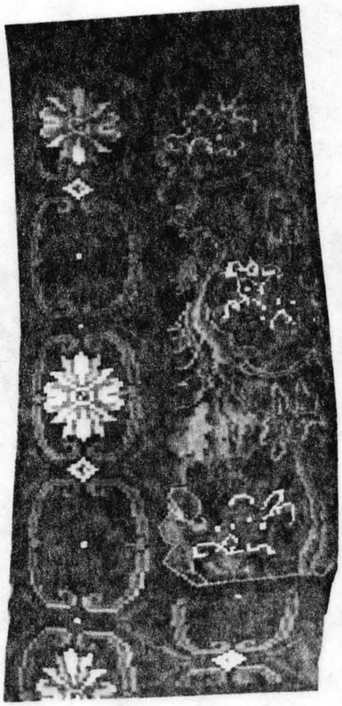
Sac ("haralia").

Kykla à branches et à feuilles.

Bissac

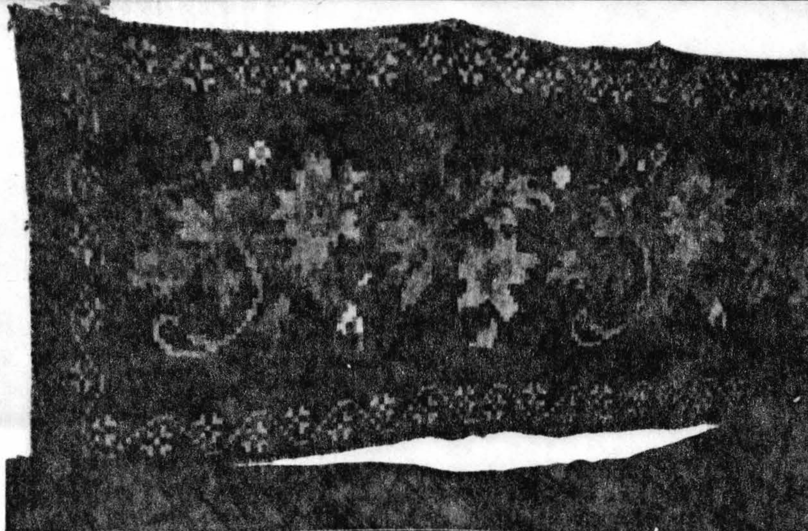
Kykla dans deux stades successifs
de schématisation.



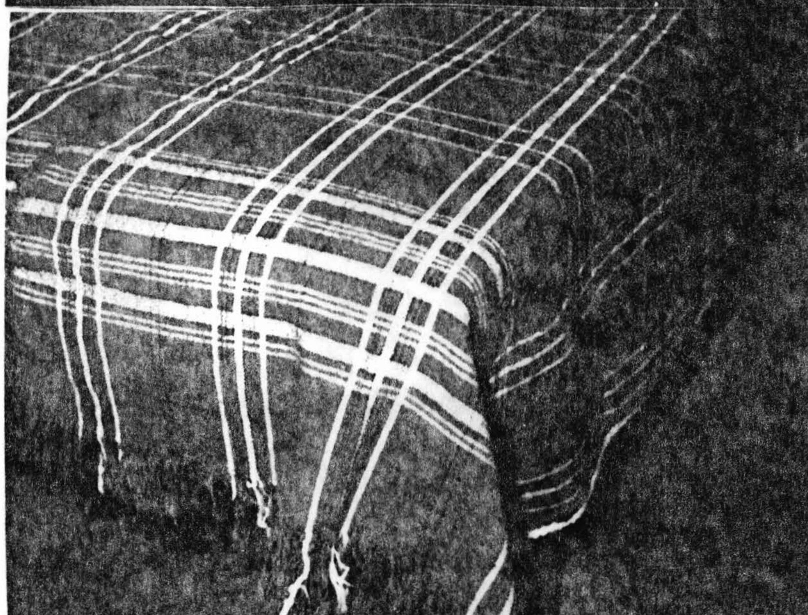








Kilim décoré de deux kykla différentes; au centre, elle garde une forme complexe; la deuxième, est une simple bordure qui entoure l'ensemble.



Tissu à carreaux.



Tissu flocate.

Kykla baklavadoti. Dessin plakakia.



Tissu mi-bahto.

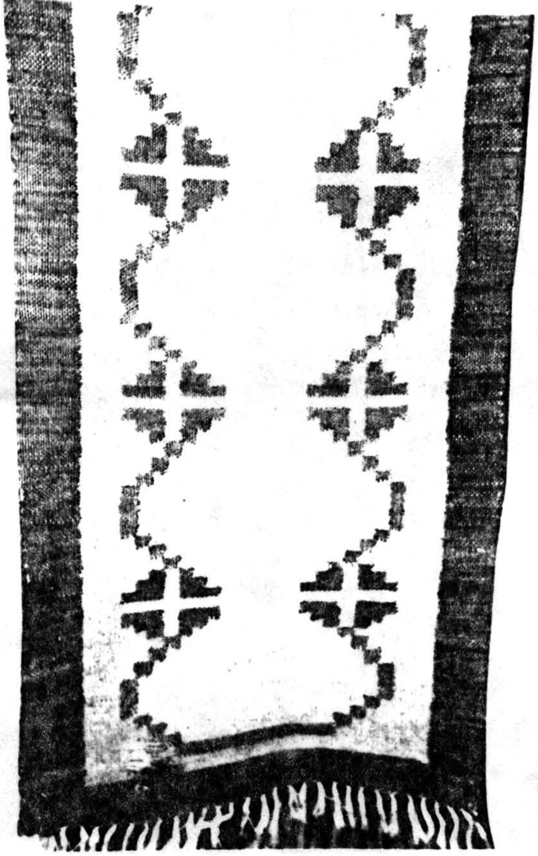


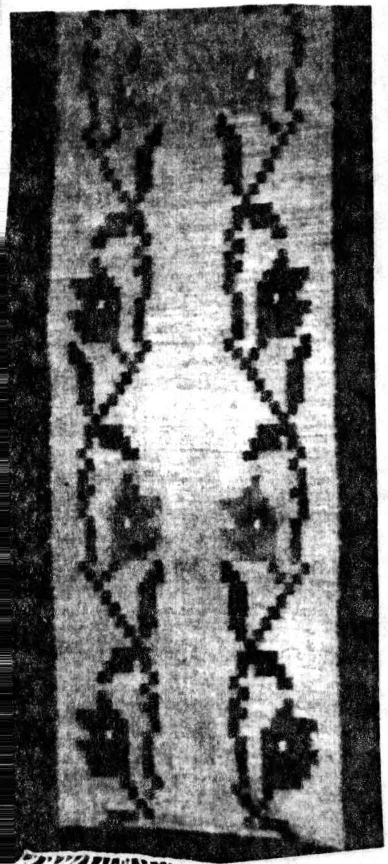
Kykla dans un stade avancé de schématisation

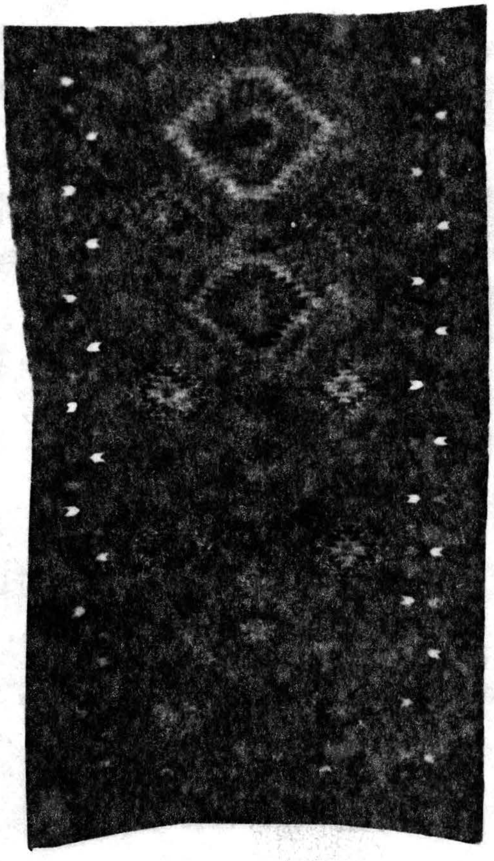
Kykla dans un stade initial de schématisation.

Kilim; dessin "thessaliotiko".

Kilim; dessin "grevenitiko".

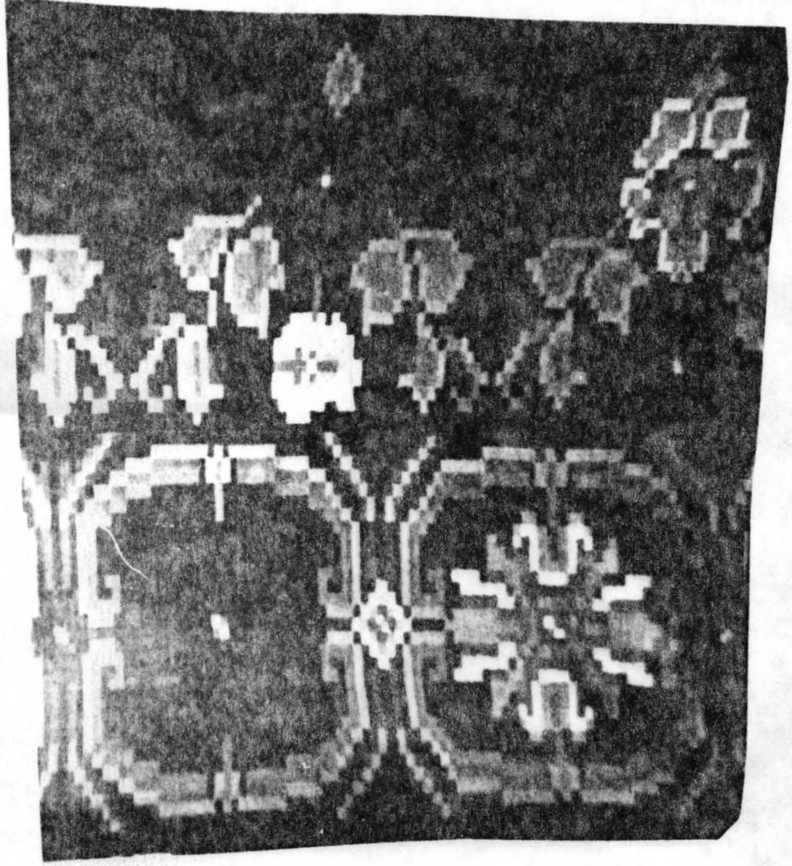




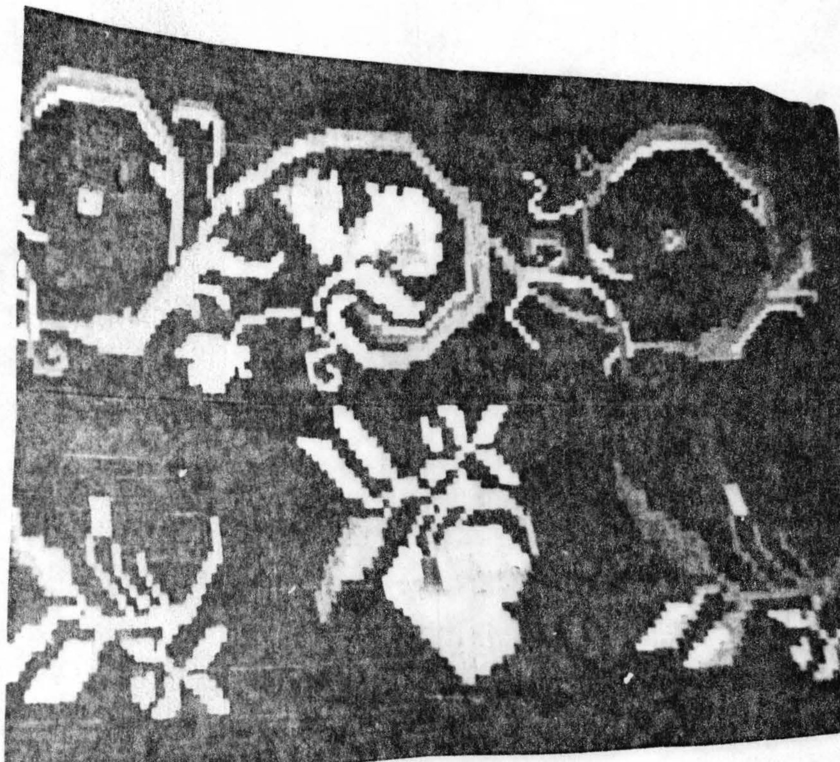




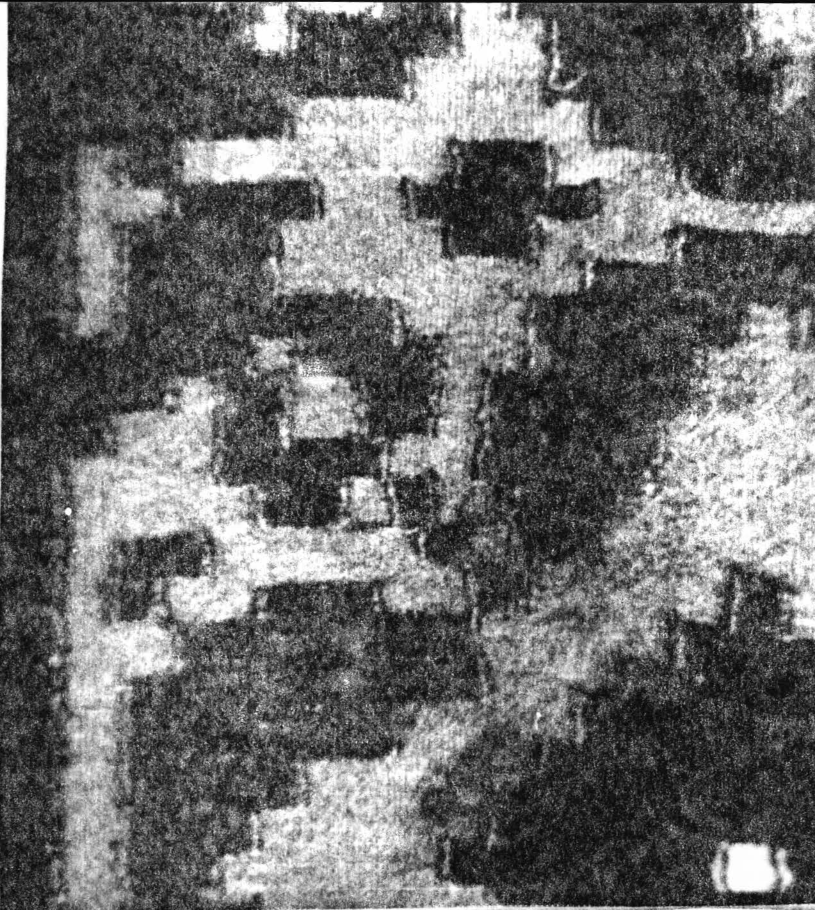
Kykla devenue une simple ligne brisée.



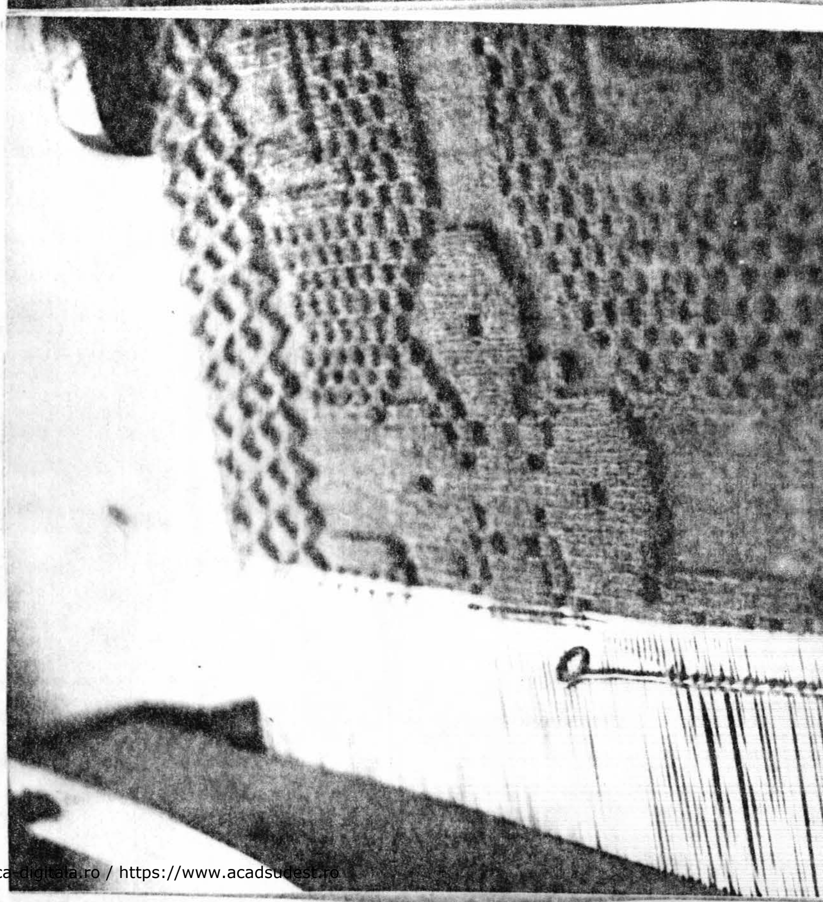
Kykla ayant subi une légère schématisation.



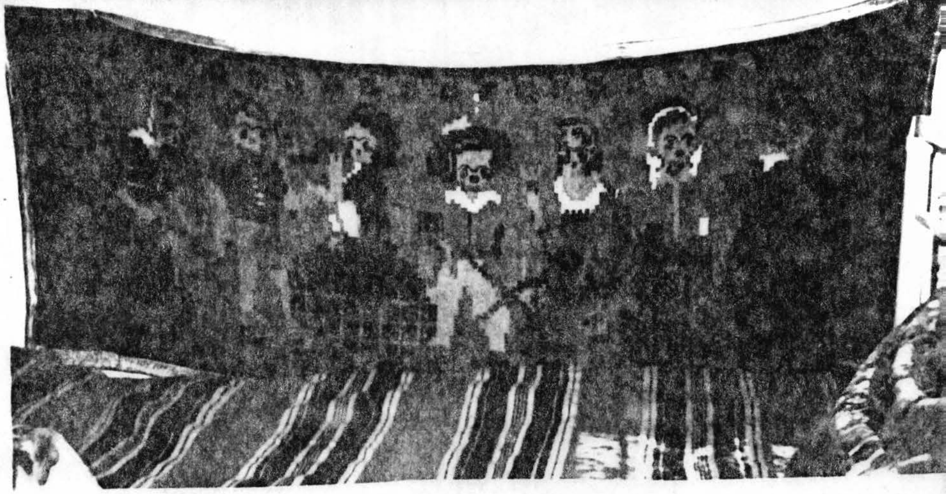
Tissu brodé sur métier, à l'envers.



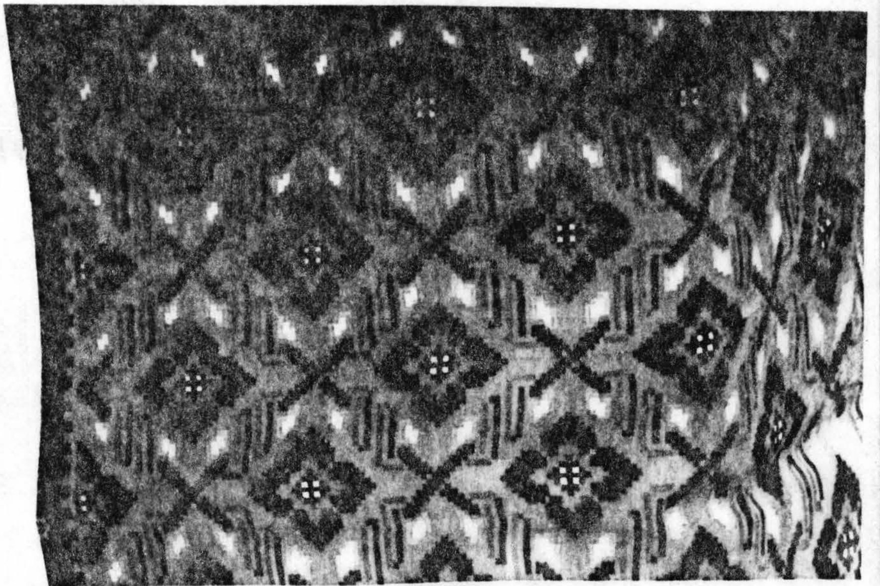
Le tissage du thyliasto.



Personnages habillés de vête-
ments "européens".



Kykla alysida. Dessin plakakia.



Dessin trapezaki.



ETUDES ET DOCUMENTS BALKANIQUES

Cette collection, résultat d'un travail bénévole, est publiée par Paul Henri Stahl (Laboratoire d'Anthropologie Sociale; 11, Place Marcelin Berthelot; 75005 Paris; France). Les volumes ne se vendent pas, ils sont offerts gracieusement, de préférence aux institutions de recherche et d'enseignement.

Les ouvrages parus jusqu'à présent sont les suivants:

1) Paul Henri Stahl - Sociétés traditionnelles balkaniques. Contribution à l'étude des structures sociales. Paris, 1979, 258 p.

2) Françoise Saulnier - Anoya, un village de montagne crétois. Paris, 1980, 192 p.

3) Danielle Musset - Le mariage à Moişeni, Roumanie. Paris, 1981, 210 p.

4) Danièle Masson - Les femmes de Breb (Maramureş, Roumanie). Paris, 1982, 142 p.

Les illustrations des couvertures:

Maison paysanne du 19e siècle, à Sàlciua (Transylvanie, Roumanie).

Le quartier des agriculteurs dans l'île de Skiros (Grèce).